В. Непомнящий | ПОЭЗИЯ И СУДЬБА



В. Непомнящий

ПОЭЗИЯ И СУДЬБА



[illegible]

31. [illegible]

[illegible]



В. Непомнящий

ПОЭЗИЯ И СУДЬБА

Статьи и заметки о Пушкине

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1983

8Р1
Н 53

В книгу включены работы, большая часть которых публиковалась в периодической печати на протяжении двух последних десятилетий. Автор рассматривает основные произведения А. С. Пушкина — «Евгений Онегин», «Борис Годунов», сказки, отдельные стихотворения; особенно углубленно анализируются в книге «Пророк», «Осень», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». О каждом из произведений В. Непомнящий говорит не изолированно, а в контексте всего творчества А. С. Пушкина, его нравственно-философского содержания, его поэтики, народности, его места в наследии поэта и в русской культуре. В Пушкине автор видит «Россию, выраженную в слове».

Художник ЮЛИЙ БОЯРСКИЙ

Н $\frac{4603010101-202}{083(02)-83}$ 440—83

ДВАДЦАТЬ СТРОК

31 августа 1836 года Александр Карамзин писал в Швейцарию брату Андрею письмо, в котором сообщал о своем здоровье и, по обыкновению, делился новостями жизни петербургского света. Рассказывая о праздновании своих именин, он между прочим заметил: «Обедали у нас Мещерский и Аркадий (А. Россет.— *В. Н.*). После обеда явились Мухановы... Старший накануне видел Пушкина, которого он нашел ужасно упадшим духом... вздыхающим по потерянной фавории публики. Пушкин показал ему только что написанное им стихотворение, в котором он жалуется на неблагодарную и ветреную публику и напоминает свои заслуги перед нею...»

Принято считать, что речь идет о стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», по традиции называемом нами просто «Памятник». Если это в самом деле так, то переданное Карамзиным истолкование не может не показаться странным. Автор «Памятника» предстает перед читателями в непривлекательном, жалко-меркантильном свете: вздыхая, жалуясь на неблагодарную публику, напоминая «свои заслуги перед ней», он как бы выторговывает у нее право на потерянную «фаворию». В лучшем случае это истолкование показывает, как мало понимали Пушкина его современники. Любой средний школьник, проходящий литературу по учебнику С. Флоринского, может объяснить, что Пушкин никому не жалуется и ничего не «напоминает публике». Раскрыв учебник, этот школьник прочтет: «В IV строфе содержится *основная мысль*[1] всего стихотворения — оценка Пушкиным идейного смысла своего творчества. Пушкин утверждает, что право на признание и любовь народа он заслужил, во-первых, высокой человечностью своего творчества («чувства добрые

[1] Слова, выделяемые в цитатах самими авторами, даны вразрядку, подчеркнутые мною — курсивом.

я лирой пробуждал»); во-вторых, своей борьбой за свободу («в мой жестокий век восславил я свободу», а в варианте этой строки он назвал себя последователем революционера Радищева: «вслед Радищеву восславил я свободу»); в-третьих, защитой декабристов («и милость к падшим призывал»)».

Итак, это и есть основная мысль всего стихотворения «Памятник». Согласно такой канонической трактовке, Пушкин вовсе не напоминает свои «заслуги» «публике», отнюдь. Он напоминает свои заслуги народу. Он не «жалуется» — он заявляет и обосновывает свои претензии, но не «публике», а народу. Он торгуется — но не с «публикой», а с народом. Подобно Барону, он копил, собирал «заслуги», а за пять месяцев до смерти предъявил «задолжавшему» народу счет на бессмертие.

Замена «фавории» «народной любовью», а «заслуг» — «оценкой идейного смысла своего творчества» мало что меняет.

О «Памятнике» существует целая литература. На рубеже нашего века начался спор об этом стихотворении — в нем приняли участие видные ученые и писатели: Вл. Соловьев, С. Венгеров, М. Гершензон, П. Сакулин, В. Вересаев, И. Фейнберг и др.; о «Памятнике» написано большое исследование М. Алексеева. Проделана огромная работа. Проделана она, вероятно, не для самих исследователей, но — как итог — для тех людей, которые читают Пушкина и изучают его в школах и вузах. Каковы же ее практические результаты в этом — народном — смысле? Каковы уроки, извлеченные из споров о «Памятнике», и извлечены ли они?

* * *

То понимание «Памятника», с которым сталкиваешься, читая приведенный отрывок из письма Александра Карамзина, было впоследствии возведено в степень научной истины и педагогического руководства. Сформировалась ставшая канонической концепция, смысл которой в общем виде сводился к следующему.

Пушкин не раз ошибался относительно роли искусства и места художника в жизни общества, проповедуя «чистое искусство», призывая поэта «не дорожить любовию народной»; однако в своей поэтической практике он сплошь

и рядом противоречил своим же декларациям, а в стихотворении «Памятник» и вовсе отрекся от них.

Так, в известной статье «Последний завет Пушкина» С. Венгеров писал, что взгляды Пушкина на задачи искусства «всего менее отличаются устойчивостью», что поэт мог «в минуту полемического раздражения» проповедовать искусство, оторванное от народа: «Сердито говорит он в одном из своих писем: «цель поэзии — поэзия». Но не говорит ли нам последний завет великого поэта — его величественное стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» — о чем-то совсем ином?» В доказательство «совсем иного» автор подчеркивает, что строка «Что звуки новые для песен я обрел» в окончательной редакции заменяется строкой: «Что чувства добрые я лирой пробуждал»,— и резюмирует: «И зачеркивается формула эстетическая, а взамен ее дается учительно-гражданская».

Но если все стихотворение в целом (а не только одна его строка) есть, по мнению ученого, «последний завет» Пушкина в «учительно-гражданском» духе, то возникает вопрос: откуда взялась и зачем нужна последняя, пятая строфа?

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспоривай глупца.

Едва заменив «эстетическую» формулу «учительно-гражданской», Пушкин снова «принимается за свое», опять прокламирует «самозаконность» искусства, подвластность его только «веленью божию», вновь заявляет, что «цель поэзии — поэзия...»!

«...Загадочная, волнующая своей непонятностью строфа, совершенно неувязывающаяся со всем строем предыдущих строф» (Вересаев)!

Что же делают с ней исследователи?

Они с ней ничего не делают. Они ее просто опускают,— именно так и было сделано еще в статье Венгерова. В лучшем случае говорят о ней стыдливой скороговоркой. В школьном же преподавании судьба ее зависит от личных вкусов учителя или методиста.

Недоразумение с пятой строфой и было одним из поводов появления в начале нашего века остроумной и скандальной концепции М. Гершензона.

В книге «Мудрость Пушкина» (1919) он противопоставил «традиционному» пониманию четвертой строфы следу-

ющее толкование: «Знаю, что мое имя переживет меня; мои писания надолго обеспечивают мне славу. Но что будет гласить эта слава? Увы! Она будет трубным гласом разглашать в мире *клевету* о моем творчестве и о поэзии вообще. Потомство будет чтить память обо мне не за то подлинно-ценное, что есть в моих писаниях и что я один знаю в них, а за их мнимую и жалкую полезность для обиходных нужд...»

Четвертая строфа, по Гершензону, есть «косвенная речь», и читается она с грустно-иронической интонацией — примерно так: «И долго буду тем любезен я народу, что (мол) чувства добрые я лирой пробуждал, что (дескать) в мой жестокий век восславил я свободу и (видите ли!) милость к падшим призывал...» [1]

«Я утверждаю,— продолжает Гершензон,— что лишь при таком понимании первых четырех строф становится понятной пятая, последняя строфа «Памятника», совершенно бессмысленная в традиционном истолковании пьесы... Ее смысл — смирение пред обидой. Поэт как бы подавляет свой невольный вздох».

Этой концепции, по сравнению с «традиционной», нельзя отказать в пафосе осмысления. Этим она и привлекательна, хотя не раз опровергалась при помощи хитроумных — пожалуй, даже слишком хитроумных — литературоведческих доводов. Ведь если в «традиционном» истолковании пятая строфа практически не существует, то Гершензон старается строфу объяснить, целостность стихотворения — восстановить, и ему это, кажется, удается.

Между тем концепция неверна.

В гершензоновском чтении четвертой строфы автор предстает человеком, который под видом серьезности втихомолку иронизирует над понятиями свободы, добрых чувств и милости к падшим. Эти понятия для него слишком банальны.

Однако, говоря словами современника Гершензона — Блока, эти понятия были бы банальными, если бы не были священными.

Концепция Гершензона принадлежит к тем явлениям, которые возникают в эпохи, когда то, что недавно считалось ценным и было им, для части общества оказывается скомпрометированным. Ценности либо используются для

---

[1] Строка же о «звуках новых» заменяется строкой о «чувствах добрых» потому, что «звуков» народу не понять.

спекуляций, либо подвергаются осмеянию. Не случайно Гершензон приписывает Пушкину мысль о том, что «пленительный кумир» славы, народного признания «оказался безобразным скелетом; вот кости лица скалятся дьявольской насмешкой: он издевается над ожиданием!». И снова вспоминается Блок: «Эта болезнь — сродни душевным недугам и может быть названа «иронией»... Человек хохочет,— и не знаешь, выпьет он сейчас, расставшись со мною, уксусной эссенции, увижу ли его еще раз?.. Я хочу потрясти его за плечи, схватить за руки, закричать, чтобы он перестал смеяться над тем, что ему дороже жизни,— и не могу...»

Ироничность концепции Гершензона — той же болезненной природы. Именно поэтому к ней относятся и другие слова из блоковской статьи «Ирония»: «Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним».

Ирония не падает с неба. Как общественное явление она пассивна, вторична по своей природе. Если Венгеров всю свою статью посвятил четвертой строфе, то Гершензон сделал, в сущности, то же самое, только истолковал злополучную строфу в прямо противоположном смысле; он был в известной мере вызван на это: ирония — эхо вульгаризации. Иронизируя над «традицией», Гершензон методологически повиновался ей. Иронически-«антиобщественная» концепция оказалась нелюбимым, но вполне законным детищем декларативно-«гражданской»; и последняя бессильна «убить» это свое детище именно потому, что сама породила его.

Взгляды прямо противоположные, а методология одна.

И выдумана она не Гершензоном.

Живое тело стихотворения разымается как труп. Из двадцати полных мысли строк выбираются четыре, в которых можно найти нужную «тенденцию»; в которых есть слова, которые годятся для заранее придуманной концепции. Эта-то часть живого тела и выдается за душу, провозглашается «идеей», «основной мыслью»; все остальное оказывается ненужным.

Методология эта слишком хорошо известна. Она исходит из обывательского представления, что искусство есть приложение — иногда полезное, иногда хлопотное — к жизни политической, социальной, нравственной и чуть ли не экономической; что в качестве такого приложения его и

следует использовать, толковать, направлять... На словах «идейная», а на деле формалистическая, она придает произведению мелочный смысл, принижает искусство, видя в нем облечение нужных «мыслей» в «высокохудожественную форму»; она умерщвляет целое ради нужной, понятной части.

В потребительстве такого мышления — скрытый цинизм. Неудивительно, что на такой почве произрастают нередко цветы цинизма явного, открыто иронизирующего над святыми понятиями.

Широко известны слова Толстого: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала».

Думаю, если бы у Пушкина спросили, что он «имел в виду выразить» «Памятником», в какой строфе «заложена» его «основная мысль», он ответил бы примерно то же, что и Толстой.

Впрочем, однажды он и ответил, только лаконичнее: «Ты спрашиваешь, какая цель у Цыганов? Вот на! Цель поэзии — поэзия...»

* * *

Казалось бы, этот эпизод борьбы вокруг Пушкина должен был послужить предупреждением, уроком. Но история повторяется. Мы увидим это, вернувшись к той цитате из школьного учебника, которая была приведена в начале статьи. Мы увидим это, читая солидное исследование, в котором о заключительных строках стихотворения «...Вновь я посетил» черным по белому пишется: «Для этого заключения и написано все стихотворение (!). Здесь раскрывается его идея, его лирический и философский подтекст...» А выше, после громогласного порицания Гершензона, приводится та же (все та же!) четвертая строфа «Памятника» и говорится: «Утверждение независимости поэта от правительственной опеки и светской «черни» нередко приводило его (Пушкина.— *В. Н.*) к мысли об автономности искусства. Лишь(!) в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» Пушкин нашел окончательную формулу(!), разрешавшую его сомнения и противоречия». История повторяется. И снова иных ученых и педагогов повергает в целомудренное смущение «загадочная» пятая строфа: после «признания ошибок», после таких понятных и

приятных слов, как «народ», «свобода» и пр., в этой строфе стоит (все еще!) какое-то «веленье божие». В 1949 году один из комментаторов даже зафиксировал свое недоумение печатно: «Нельзя сказать, что и в окончательной редакции этот стих получил удачную форму: Веленью божию (?), о муза, будь послушна...».

Этот вопросительный знак в скобках дорогого стоит. Сильно досталось бы автору этого «веленья божия», если бы он не был Пушкиным. Тут дело не ограничилось бы вопросительным знаком.

Но то было в 1949 году. Сейчас с Пушкиным таким тоном редко разговаривают. Однако метода — та же. Можно отлить кумира в бронзе и поклоняться ему как идолу, но одновременно относиться к этому изваянию как к истукану, которого удобно вертеть как заблагорассудится.

Пушкин был знаком с этой методой. В пятой строфе он избежал уточнений относительно того, какую хвалу и какую клевету следует принимать равнодушно, потому что знал, сколь разнообразные формы может обретать и та и другая.

Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего фигляра: если он
Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон,
И выстраданный стих, пронзительно-унылый,
Ударит по сердцам с неведомою силой,—
Она в ладони бьет и хвалит, иль порой
Неблагосклонною кивает головой...

Эти строки о потребительском снобизме «ценителей» и невежд, к которому поэт испытывал глубокую и демократическую ненависть, созвучны некрасовским стихам, где описывается Пушкин, кричащий при виде изуродованных начальственной рукой листов корректуры: «Это кровь... проливается — кровь моя!..»

«Я их [писал] слезами, кровью»,— говорится о стихах в наброске к «Разговору книгопродавца с поэтом». А то, что пишется слезами и кровью, может ли писаться ради оценок? Вот почему, вопреки всевозможным старым и новейшим утверждениям, Пушкин в «Памятнике» ни от чего не отрекается. Он не отказывается от дерзких слов: «Поэт! не дорожи любовию народной»,— ибо они не оскорбление народу и не следствие «полемического раздражения», а глубоко продуманная сознательным гением идея. Подвиг потому и подвиг, что совершается не в предвидении

признания и любви, но по велению совести. Поэт — глашатай правды — не может требовать «наград за подвиг благородный. Они в самом тебе». Истинный поэт не есть что-то отдельное от народа; он — его собственный орган, его слух, глаз и глас. Вот почему стяжание каких бы то ни было «наград» не бывает «основной мыслью» поэта. Это может быть для него лишь сюжетом; мыслит же поэт иными категориями. О чем бы ни говорил Гораций в своей оде или Державин в ее переложении, сколько бы эти «Памятники» ни говорили о «наградах» авторам, «идея» и смысл их не в этом; каждый из них являет собою акт осознания художником не «заслуг», а миссии.

Таков — я убежден — смысл тех «деклараций автономности» поэта, которые еще и сегодня нередко снисходительно «прощают» Пушкину, а в школе предпочитают обходить стороной. Таково кредо, от которого Пушкин в «Памятнике» не отступил.

Всем жизненным и творческим опытом он завоевал право написать «Памятник», где полным голосом сказано о том, что он, поэт, подвластен лишь веленью божию.

«После нас хоть потоп»,— сказал один из Людовиков. Сталкиваясь с некоторыми суждениями об искусстве, невольно думаешь, что потоп уже был, и был недавно; что мучительные раздумья художников и мыслителей об искусстве, их споры, их опыт, их ошибки, что все-все это кануло в волны недавно нахлынувшего океана, а осталось только то, что мы знаем со вчерашнего дня.

И вот стихотворение, порожденное одной из великих духовных драм, знаменующее одну из великих побед духа, предстает перед нами в качестве бухгалтерской ведомости. О «Памятнике» как будто и не спорили: все и всегда было ясно... И школьник уже за партой усваивает холодное, потребительское отношение к тому, во что вложена человеческая жизнь. Он бубнит текст, как доклад, состоящий из длинных общих фраз: «Идолгобудутемлюбезенянароду... Чточувствадобрыеялиройпробуждал...»

Попробуем все-таки прочесть этот текст. Прочесть хоть не на всю его глубину — она огромна и многомерна,— но так, как он может быть почувствован — и чувствуется, пусть не всегда осознанно,— каждым, кто читает его со всей возможной непредвзятостью. Для этого надо припомнить, что́ стоит за ним.

* * *

«В... газете объявили, что я собою весьма неблагообразен и что портреты мои слишком льстивы. На эту личность я не отвечал, хотя она глубоко меня тронула».

Эта пушкинская запись относится к 1830 году. Она говорит о том, как остро и болезненно начинает Пушкин реагировать на «критики» и личные нападки, которые он в течение «16-летней авторской жизни» оставлял без внимания. Это начало того периода, о котором Вяземский позже скажет: «Пушкин тогда (в 1836 году, году написания «Памятника».— *В. Н.)* не был уже повелителем и кумиром двадцатых годов. По мере созревания и усиливающейся мужественности таланта своего он соразмерно утрачивал чары, коими опаивал молодые поколения и критику».

«Восторженных похвал пройдет минутный шум; Услышишь суд глупца и смех толпы холодной...» Шум прошел. Нападки участились. «Критикам» разного толка не нравилось уже не только то, что писал Пушкин; их переставал устраивать он весь.

В последние годы он был, видимо, и вправду «неблагообразен»,— жизнь его становилась все тошнее.

Он предчувствовал, что так случится. Незадолго до свадьбы он писал Плетневу: «Милый мой, расскажу тебе все, что у меня на душе: грустно, тоска, тоска... Еду в деревню, бог весть, буду ли там иметь время заниматься и душевное спокойствие, без которого ничего не произведешь, кроме эпиграмм на Каченовского. Так-то, душа моя. От добра добра не ищут. Черт меня догадал бредить о счастии, как будто я для него создан...»

Свадьбу сыграли. Анонимный доброжелатель поздравил его бесхитростными стихами, и этот знак человеческого внимания был трогателен уже потому, что был бесхитростным и человеческим. Появился «Ответ анониму»: «К доброжелательству досель я не привык — И странен мне его приветливый язык». Ближайшие годы показали, что аноним не был пророком: женитьба по любви не принесла счастья — начиная хотя бы с того, что почти все последующее время семья стояла на грани материальной катастрофы.

Пушкин сам вытянул этот жребий, став первым профессиональным писателем в России. Литератор-дилетант, имеющий столько-то тысяч годового дохода, мог быть честным и бескорыстным без ущерба для себя. Писатель же,

который сделал литературную работу единственным источником дохода, поставив свое благополучие в зависимость от успеха у публики, не мог жить хорошо. «Можно рукопись продать», можно «прокормить головою брюхо», но нельзя быть писателем, торгуя вдохновением и совестью.

Жить и писать становилось все труднее. Большинство не понимало, что стряслось с Пушкиным, который когда-то чаровал общество своими прелестными романтическими поэмами, элегиями, посланиями, вдохновлял друзей пламенными свободолюбивыми стихами. Произведения зрелого Пушкина встретили непонимание даже у друзей: «Цыганы», некоторые главы «Онегина». «Борис Годунов» требовал нового, небывалого театра. «Повести Белкина» вызвали недоумение, сказки — единодушное осуждение; «Медный всадник» не был напечатан. «История Пугачева» была принята холодно и не распродавалась. В 1832 году «Московский телеграф» писал о закате славы Пушкина, который перестал быть выразителем «дум и мечтаний своих ровесников». Это считающееся во все времена убийственным обвинение было отчасти верно, потому что и думы своих ровесников, и их мечтания Пушкин уже перерос.

Если «душевное спокойствие», которого он искал, было недостижимо для него, то сам он был настигнут одиночеством. Он был одинок многократно: как гений, обогнавший свое время; как самый передовой мыслитель тогдашней России, который еще в 1825 году смотрел глубже и видел дальше декабристов; как друг этих людей, составлявших цвет и гордость русского общества, а теперь пропадавших в ссылке. Чувство солидарности с закованными в кандалы людьми не могло — хотя бы временами — не переходить в ощущение невольной трагической вины уцелевшего перед плененными и казненными друзьями.

Но он был Пушкиным. Он был художником и мыслителем, в котором воплощался гений народа, и потому его одиночество оборачивалось своею исторической стороной и тут обретало великий смысл. Не понимаемый современниками, он усваивал и вбирал в себя мир, слушая дружественные голоса, доносившиеся из прошлого и из будущего. Повинуясь этим зовам, повинуясь своему дару, призванию и долгу, он взваливает на себя задачу огромного исторического масштаба. Размышляя о причинах декабрьской трагедии, он стремится постигнуть пути человека, народа, человечества. В произведениях, проникнутых пафосом исто-

рии, по-новому раскрывается его поразительная способность прямо и объективно смотреть на жизнь, из горечи опыта извлекая радость познания. Сопоставляя восстание декабристов с революционными событиями на Западе, он пишет, что «политические изменения... у других народов» были вынуждены «силою обстоятельств и долговременным приготовлением». Говоря, таким образом, об исторической необходимости, неизбежности «политических изменений», говоря это в первых же строках записки «О народном воспитании» — официального документа, поданного Николаю,— он проявляет поистине безумную личную смелость; но самый смысл этих слов свидетельствует об осмотрительности и дальновидности историка и государственного деятеля.

В поражении декабрьского восстания явила ему свой лик «сила вещей» (так говорится в записке «О народном воспитании»); юношеское романтическое бунтарство уступило место трезвому реалистическому раздумью. Все больше и больше влечет его к себе тема народа; он исследует глубины народного характера и духа, изучает сокровища его культуры. Он стремится проникнуть в законы человеческой истории; он высоко поднимает знамя искусства, пробуждающего «человеческие чувства» и «гуманные мысли».

Поэт и мыслитель, он в эти годы бьется над главнейшими, сложнейшими вопросами бытия, он занимается исследованием (не зря, кстати, к «маленьким трагедиям» он примеряет такие названия, как «драматические изучения», «опыты драматических изучений»).

Но до исследований никому не было дела. От него требовали «полезной отдачи» в виде нравоучений; «исправлять пороки» — так это называлось. «Должно стараться иметь большинство голосов на своей стороне: не оскорбляйте же глупцов»,— иронически записывал он — и делал как раз все то, что глупцов не могло не оскорблять. Он отсылал их за нравоучениями по другому адресу: «В самом деле, любезные слушатели, что может быть нравственнее сочинений г. Булгарина? Из них мы ясно узнаем: сколь не похвально лгать, красть, предаваться пьянству, карточной игре и тому под.».

Обыватель — обыкновенный и литературный — любит конкретное. Делая шаг, он должен быть уверен, что этот шаг что-то ему даст, принесет какую-то пользу, не практическую, так хоть «моральную», и притом немедленно,

сейчас же. Без такой уверенности, без синицы в руке, он предпочтет остаться на месте. Любя поболтать о «высоких материях», он, в сущности, в действительное существование этих материй не верит, а верит в то, что ими всегда камуфлируется мелкая житейская тактика. Высокую тему он немедленно снижает до более или менее пошлого уровня — подобно сестрам Василисы Премудрой, у которых вместе со словами изо рта извергались жабы. Ему непонятно, почему нужно поднимать себя до темы, а не опускать ее до себя.

То, что делал Пушкин, злило и раздражало, потому что, помимо прочего, были неясны его «тактические побуждения». Было непонятно, чего ему надо. Либералы упрекали его за непосредственные и честные — как и все, что он писал,— «Стансы» и «Друзьям»; правительство учинило за ним надзор за отрывок из «Андрея Шенье», распространявшийся под пометой «На 14 декабря». Аристократам не нравился демократизм его новых произведений; «демократы», вроде Булгарина, ругали его аристократом. Одни обвиняли его в безнравственности сочинений, другие объясняли их появление в печати его корыстолюбием. Одних беспокоила его личная жизнь, других раздражали его поведение и внешность.

К концу жизни он был издерган до такой степени, что этого нельзя было не заметить даже стороннему человеку. Ему было тридцать шесть лет, когда он в Михайловском услышал от знакомой бабы: «...ты, мой кормилец, состарелся да и подурнел».

Отсюда, из Михайловского, он снова, как и пять лет назад, пишет тому же Плетневу: «Для вдохновения нужно сердечное спокойствие, а я совсем не спокоен».

В эти годы в его лирике все явственнее мрачные ноты. Это не тот скепсис с молодым и терпким романтическим привкусом, который был когда-то; слышится шепчущее, трезвое, жуткое:

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?..

Элемент фантастики, занимающий все больше и больше места в творчестве «ясного», «гармоничного» Пушкина, по-

рожден, в сущности, тем же, чем рождены страшные фантазии гоголевского «Портрета» (который продолжает темы не только «Египетских ночей» и «Моцарта и Сальери», но и «Пиковой дамы», и, конечно, «Скупого рыцаря») и улыбчиво-зловещая шалость «Носа». Это фантасмагория действительности.

Для Гамлета было естественно то, что человек подобен богу; фантастичен для него был Полоний. У Пушкина фантастика также появляется и вне фантастических обстоятельств: его Барон был жив и по-своему счастлив, пока подавлял в себе все человеческое ради золота; он переживает трагедию и умирает именно тогда, когда дает волю своим человеческим чувствам, вступается за свое достоинство человека.

Пушкин всегда был готов мужественно встать на защиту своей чести. И именно поэтому он был обречен. Один исследователь замечает: «...гениальность лишила его способности быть хорошим социальным животным, испортила в нем обывателя». Чтобы жить спокойно в этом обществе, надо было хоть изредка погружаться с головой в «жизни мышью беготню», надо было хоть изредка позволять себя унижать в обществе, «которое при первом ударе грома, разразившегося над его головой после 14 декабря, растеряло слабо усвоенные понятия о чести и достоинстве» (Герцен).

Носителем этих высоких понятий, сохранявшим их в чистоте, был народ. Влачащий жизнь в нищете, кладущий последние силы, чтобы добыть лишний кусок хлеба, труженик может быть темен и безграмотен, но более духовен, чем те образованные, что обеспечивают свое благополучие доносами или просто дрожат за свою шкуру, боясь проронить слово недозволенной правды. Им-то как раз не до «высоких материй», и потому они считают, что «сочинитель» тоже не должен заноситься высоко — он обязан чувствовать себя литературным чиновником, занимающимся по должности «исправлением пороков». Не случайно М. Е. Лобанов, видя цель искусства именно в нравоучениях, в 1836 году требовал усилить бдительность цензуры; по этому поводу Пушкин тогда же писал о «мелочной и ложной теории, утвержденной старинными риторами, будто бы *польза* есть условие и цель изящной словесности» и о том, что на самом деле «цель художества есть *идеал*, не нравоучение». Он видел, как теория «пользы» перехона ступень меркантильного цинизма, и в черновике

письма Чаадаеву в том же году писал: «Что надо было сказать и что вы сказали, это то, что наше современное общество столь же презренно, сколь глупо; что это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всему, что является долгом, справедливостью, правом и истиной, ко всему, что не является необходимостью. Это циничное презрение к мысли и к достоинству человека».

Когда попирается все, что «не является необходимостью»,— мысль и достоинство человека, его непосредственное человеческое чувство, его личность, его идеалы,— тогда и искусство меряется привычной «практической» мерой — «на вес»; и именно эта мера объявляется самой лучшей, самой правильной; и художника, который этого не понимает, надо наставить на путь истинный. Как говорится в наброске к «Домику в Коломне»:

Пока меня без милости бранят
За цель моих стихов — иль за бесцелье
И важные особы мне твердят,
Что ремесло поэта — не безделье...

Вместе с тем и важные, и не очень важные особы понимали, что такое Пушкин, и почти каждый шаг его в литературе кто-нибудь норовил истолковать в свою пользу: его обнимали за плечи, когда это казалось выгодным. Такие объятия были оскорбительны еще более, чем ругательства. Прочитав в одной газете: «Александр Сергеевич и Фаддей Венедиктович, сии два корифея нашей словесности»,— он пишет в письме: «Воля ваша: это пощечина».

Крепче всех обнимал его Николай. В какой-то мере он уже считал Пушкина своим: поэт остепенился, «возмутительных» стихов не писал, думал о каких-то там отвлеченных проблемах. Иногда царь даже защищал Пушкина от нападок, демонстрируя отеческую заботу о гении. Он отечески цензуровал его, отечески поучал; он не ссылал его, как Александр,— напротив, он все время держал его под своим любящим, отеческим взглядом. Ведь отеческая забота о воспитуемом предполагает и отеческую строгость к нему, особенно если этот воспитуемый — enfant térrible, художник. Бенкендорф выразил это по-солдатски просто, когда писал Николаю: «Он все-таки порядочный шалопай, но если удастся направить его перо и речи, то это будет выгодно».

На официальном языке это звучало так: «Его величество совершенно остается уверенным, что вы употребите отличные способности ваши на предание потомству славы

нашего Отечества, передав вместе бессмертию имя ваше... Сочинений ваших никто рассматривать не будет; на них нет никакой цензуры: государь император сам будет и первым ценителем произведений ваших и цензором».

Постигнуть эту психологию, эту политику Пушкин сумел как никто. Но подладиться не мог. Он не был приспособлен для этого.

Но это было никому не интересно. Его надо было приспособить, коли уж он жил на свете. И если раньше его просто ссылали, то та политика, которая проводилась по отношению к нему теперь, была политикой самой бессовестной купли-продажи.

То проявление заботы, которым было камер-юнкерство, указавшее ему его «место», не только выглядело наглым оскорблением; оно обрекло его на огромные расходы, огромные долги и оказалось просто мышеловкой. Запутавшись в долгах, сидя без денег, он вынужден просить у правительства ссуду на издание «Истории Пугачева». Ссуду выдают, и это, конечно, пишется в строку. Он просит отставки при дозволении пользоваться архивами и получает ответ: на службе его не удерживают, но посещать архивы дозволить не могут. Потом милостиво разрешают... отпуск. Когда долги достигают 90 тысяч, Пушкин просит позволения уехать на три-четыре года в деревню для поправления дел или взять у правительства крупную ссуду. На прошении Бенкендорф надписывает, что государь предлагает отпуск на шесть месяцев и ссуду в 10 тысяч рублей. Пушкин дает понять, что сумма эта смехотворна. В ответ государь предлагает ему несколько больше, но — с вычетом из жалованья. Все прекрасно, но вычеты оказываются непомерно большими. В конце концов его императорское величество, «поучив» таким образом «умнейшего человека России», как он его называл, милостиво возвращает ему вычеты и позволяет рассрочить уплату долга на четыре года...

И вдруг настает такой момент, когда государь проявляет неслыханные благородство и щедрость. Он платит все долги Пушкина — после его смерти. Куражиться больше не над кем.

До самой смерти Пушкин чувствует на своем плече каменную «отеческую» руку, видит, что с ним торгуются, что им торгуют, но ничего не может сделать: в этой низменной сфере он никакой не поэт, не гений, не слава России,— а — подчиненный. Даже хуже: он объект грязного началь-

ничьего сладострастия: ты гений, а я умнее, потому что я твой начальник, твой хозяин, и без моего ведома ты, гений, шагу не сделаешь!

Он едет собирать материал для «Истории Пугачева» — петербургский обер-полицмейстер сообщает нижегородскому военному губернатору об установлении за Пушкиным надзора. Нижегородский военный губернатор пишет казанскому и оренбургскому губернаторам об установлении надзора за Пушкиным в Казанской и Оренбургской губерниях. Оренбургский губернатор сообщает нижегородскому, чем Пушкин занимался в Оренбурге. Казанский губернатор сообщает нижегородскому губернатору о пребывании Пушкина в Казани... Секретные бумаги ползут за ним, где бы он ни был, и кружатся вокруг него в тот момент, когда он уже сидит в Болдине и ставит последнюю точку в «Медном всаднике». Словно петля стягивается все туже и туже — надзор, цензура, долги, нападки, сплетни... «Жизни мышья беготня» перестает казаться мышьей, она оказывается бесовским хороводом.

И в эти годы — годы, когда его подвергают планомерному удушению,— он наряду с «Бесами» и «Пора, мой друг, пора...» пишет «Сват Иван, как пить мы станем...», сказки, волшебную лирику и стихи, полные мудрого внутреннего покоя. Так и должно было быть, потому что он был поэт. Он был могучий человек. Он любил жизнь, любил смех, шутку и соленое слово, был задирист и драчлив. «Мне бой знаком — люблю я звук мечей...»

И что бы он ни писал — «Бесов», сказку или «Сват Иван...»,— здесь была его главная битва. Здесь была его жизнь, жизнь подлинная, настоящая,— жизнь, в которую он возвращался от призрачной суеты житья, и все титулованные и нетитулованные фантомы, плясавшие вокруг него свой бесовский танец, теряли власть над ним, а он снова становился свободен и могуч.

Незадолго до смерти он набрасывает:

Забыв и рощу и свободу,
Невольный чижик надо мной
Зерно клюет и брызжет воду,
И песнью тешится живой.

Измученный и уже заказавший себе могилу, он снова и снова говорит о том, что не может не петь, пока живет.

И в этих четырех строках опять прорывается мука. Стихи о птичке в клетке зловеще напоминают другое стихотворение — тоже о клетке, только написанное тремя года-

ми раньше. Это-то стихотворение и есть настоящий вопль отчаяния, и вопль этот страшен.

Не дай мне бог сойти с ума.
Нет, легче посох и сума;
    Нет, легче труд и глад.
Не то, чтоб разумом моим
Я дорожил; не то, чтоб с ним
    Расстаться был не рад...

Потрясает обнаженность мысли, прямота высказывания и страшная достоверность переживания. Это выстраданная правда. «Умнейший человек России» действительно иногда завидует сумасшедшему, который не видит, что творится вокруг, не знает и не помнит ничего и, как «невольный чижик» песней, наслаждается своим незнанием, своей внутренней, одному ему понятной свободой. У него, провозгласившего «Да здравствует разум!», действительно бывают моменты, когда он рад был бы расстаться со своим божественным разумом, только чтобы его «оставили на воле», отдать этот разум не за счастье — «на свете счастья нет»,— но за покой и волю. И единственное, чего он боится,— что торг будет жульническим и, вместо того чтобы обрести свободу, он будет посажен на цепь, в клетку.

Но есть самое страшное. Боязнь быть посаженным на цепь — бессмысленна. Бояться ему нечего. Все это с ним уже случилось.

Вспомним другие строки:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется...
. . . .
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Это то же самое, что делает безумный, «оставленный на воле» — бегущий «в темный лес», поющий в «пламенном бреду», отдающийся чаду «нестройных, чудных грез», слушающий шум волн. И если безумец бежит куда хочет, если он сравнивается с «вихрем», «роющим поля», то и поэт, отвечая тем, кто учит его: «Куда? куда? Дорога здесь»,— сравнивает себя с ветром: «Зачем крутится ветр в овраге?..»

Сойди я с ума, говорит Пушкин, я вел бы себя как поэт — если меня не посадят на цепь.

Сама действительность обращает это предположение в трагическую иронию. Написавший эти стихи и есть поэт,

и потому уже безумен, уже на цепи. И дразнить его «как зверка» — придут. Будут «сквозь решетку» смотреть его трагедию как водевиль. И Софи Карамзина за месяц до дуэли будет писать брату Андрею (тому, который из братнина письма узнал о существовании «Памятника»): «...Пушкин продолжает вести себя самым глупым и нелепым образом; он становится похож на тигра и скрежещет зубами...»

Дразнить придут, ибо увидят в его ярости лишь африкански-темпераментную ревность,— тогда как «безумец» «видел в Дантесе не серьезного соперника, не посягателя на его настоящую честь, а посягателя на его имя, и этого он не перенес» (В. Соллогуб). Он был безумец, сказавший о себе: «Я числюсь по России»,— а они мерили его по себе, надеялись, что, опустившись со своих вершин в это болото суеты, он от ревности станет так же нормально низок. Он уже давно был «страшен, как чума», как тигр, и потому его заперли в клетке сплетен, клеветы, долгов, цензурных придирок и полицейского надзора.

Пророк, призванный глаголом правды жечь сердца людей, попадает впросак и превращается в безумца, шута и дурака. «Холодная толпа взирает на поэта, Как на заезжего фигляра». Неудивительно: «Чем более мы холодны, расчетливы, осмотрительны, тем менее подвергаемся нападениям насмешки. Эгоизм может быть отвратительным, но он не смешон, ибо отменно благоразумен».

Мотив безумия — самое яркое выражение отношений поэта с теми, кому даны имена «толпы» и «черни».

Это не только и не просто «светская» чернь. Это понятие не сословное, а социально-нравственное. У «толпы» и «черни» есть синонимы — «глупцы» и «посредственность». Слово «посредственность» Пушкин употребляет очень точно — противополагая его непосредственности. Непосредственность — это «живое приятие впечатлений», чуждое корысти, искательству, снобизму, задним мыслям; это неумение говорить неправду, свободный творческий дух. Непосредственность — это стремление к истине, бескорыстие, простодушие; это то, что присуще самому мудрому и творческому герою русских сказок — Ивану-дураку.

В глазах «благоразумных» Моцарт — «безумец, гуляка праздный»; в прозорливце из стихотворения «Странник» «благоразумные» «здравый ум... расстроенным почли». Безумен тот, кто делает не так, как все, кто не требует «наград за подвиг благородный», о ком говорят: «Твой труд

тебе награда; им ты дышишь...»; дурак тот, кто заражен «высокой страстью» «для звуков жизни не щадить» и вообще отдает жизнь тому, что «не является необходимостью». Безумцем считался «рыцарь бедный... Духом смелый и прямой», предтеча «идиота» князя Мышкина. Он считался безумным, потому что верил не так — не слепой, привычной, бездушной верой-идолопоклонством, а верой-любовью, всем существом полюбив свой идеал. Но для благоразумных циников человек, живущий по закону своей веры, воплотивший ее в жизнь,— нелеп, безумен, непонятен. «Не путем-де волочился Он за матушкой Христа» — так толкует веру рыцаря «бес», «дух лукавый».

В монологе «Не дай мне бог сойти с ума» Пушкин сам стирает разницу между поэтом и сумасшедшим: он признает их тождество в этом мире.

Раньше, заканчивая «Разговор книгопродавца с поэтом» неожиданной прозаической концовкой: «Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся»,— он как бы поневоле соглашался говорить с торговцами на их языке.

Теперь он отказывается продолжать разговор. Он не хочет знать языка торговцев.

Ибо его мечта: «Я жить хочу, *чтоб* мыслить и страдать».

А они спрашивают: «*Зачем* сердца волнует, мучит?»

Он говорит: я хочу жить как человек. А они спрашивают: зачем ты пробуждаешь в нас человеческие чувства?

* * *

Фантасмагория жизни, где попрание человеческого возводится в закон, доводит Пушкина в конце концов до исступления, в котором он и пребывает последние месяцы своего существования. Л. Павлищев, муж сестры Пушкина, рассказывал, что при последнем свидании с братом «Ольга Сергеевна была поражена его худобою, желтизною лица и расстройством его нервов. Александр Сергеевич... не мог сидеть долго на одном месте, вздрагивал от громких звонков, падения предметов на пол; письма же распечатывал с волнением; не выносил ни крика детей, ни музыки».

Это — конец июня 1836 года, за два месяца до «Памятника».

Скоро среди тех писем, что он с волнением распечатывает, окажется анонимное. Пока он мечется между «Современником» и собственными рукописями, дерется с цензорами, изучает историю своей Родины, прислушивается к молодым голосам Кольцова и Белинского — ему нанесут последний удар.

Но раньше он напишет «Памятник».

Те, кто хотели избавиться от него, знали, что на удар он ответит ударом. Они знали, что борьбу он будет вести честно, и в этом будет его слабость перед ними, владеющими сотней способов борьбы косвенной, хитрой, на измор. Они понимали, что у него хватит мужества, но не хватит сил на тактику, на маневры.

Они не предусмотрели одного: того, что имеют дело с поэтом. Прежде чем стать их жертвой, он ушел от них.

В стихах последних лет все чаще встречается слово «бежать», тема побега. Поэт «бежит... на берега пустынных волн»; «давно, усталый раб, замыслил я побег»; «как раб, замысливший отчаянный побег»; «бегу к Сионским высотам»...

Это не трусливое бегство от врага, это другое. Как бы ни был высок дух человека, все равно он «усталый раб» повседневности, подвластный призрачному, но дурманящему влиянию житейской суеты. От этого мира мышьей беготни, фантомов, «бесов» Пушкин раньше уходил — в иное измерение, в поэзию,— подчас стихийно, безотчетно, уходил, повинуясь живительному «вихрю» своего творческого дара как повелительному указанию свыше. Теперь же он вполне *осознает* это свое всегдашнее стремление и сознательно декларирует его. Последний лирический цикл 1836 года («Мирская власть», «Как с древа сорвался предатель ученик», «Напрасно я бегу к Сионским высотам», «Недорого ценю я громкие права», «Отцы пустынники и жены непорочны», «Когда за городом, задумчив, я брожу» и «Памятник») — это последняя, высшая ступень его человеческого самоопределения. Теперь он сознательно стремится слить свое житейское существование со своим творческим даром, стать достойным этого дара. Именно это стремление и нашло парадоксальное выражение в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума»: стремление быть «безумцем» до конца.

Тема побега — не уход от жизни, а сознательное отре-

шение от «мышьей беготни». Это высшее слияние с жизнью. Пушкин в эти годы все глубже уходит, «бежит» в познание судьбы человеческой и судьбы народной — в судьбы «маленьких людей» и в исторические судьбы страны, в себя и в историю — и все глубже осознает свое могущество. Ибо «что значит аристократия породы и богатства в сравнении с аристократией пишущих талантов?».

Обратимся к незаконченным «Сценам из рыцарских времен»:

«Бертольд. Золота мне не нужно, я ищу одной истины.

Мартын. А мне черт ли в истине, мне нужно золото».

(Сравним: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» — и «Зачем сердца волнует, мучит?»)

Заглянем теперь в план продолжения «Сцен». «Бертольд в тюрьме занимается алхимией — он изобретает порох.— Бунт крестьян, возбужденный молодым поэтом.— Осада замка. Бертольд взрывает его. Рыцарь (воплощенная посредственность) убит пулей».

Ищущий лишь истину — изобретает порох. При помощи пороха убивают воплощенную посредственность — во время восстания, поднятого поэтом. Именно «безумцам», пренебрегающим «необходимостью», предназначено вершить историческую «необходимость».

Пушкин пророчил победу, и она пришла к нему. Она была в самой его трагедии, в самой обреченности, в самой смерти.

Ведь как бы ни опошлялись и ни попирались идеалы человечности, правды и свободы, всегда, во все времена эти идеалы сохраняются в душе народа. Потому-то в январе 1837 года народ тысячами валил к дому на Мойке. Идеалы составляют «душу живу» любого народа; Пушкин и был такой живой и чистой душой. И это было его счастьем и его тяжелым крестом. Историческая трагедия эпохи стала его личной, его кровной трагедией. Ему было предназначено, как Жанне д'Арк, принести себя в жертву во имя родины.

И он знал это. А то, что поэт знает, он говорит. Сливаясь с историей, он рассказывает об этом.

Так — за два месяца до начала последней травли и за пять месяцев до смерти — появляется «Памятник».

Здесь, в спокойном величии победы, очистились и запечатлелись навеки его трагедия и его борьба.

Ибо «Памятник» — акт мужества и борьбы. Борьбы не личной уже, а исторической. Поэт — представитель истории, глашатай ее гигантского пафоса, ее истины. Он зажигает свой огонь от факелов Горация и Державина — история продолжается.

Вот почему «Памятник» — не только итог биографии, личной судьбы (как было у Горация и Державина). Судьба поэта Пушкина — для Пушкина лишь сюжет. Содержание же — миссия *поэта*. Излишне конкретные временные детали убраны, осталось движение истории.

Первая строфа — гордая и наступательная. Ее четкая, воинственная поступь — в яркой звукописи, где множество твердых, повелительных «р» напоминают рокотание грома. Центральный образ строфы — «народная тропа», он осеняет все стихотворение. Ни «Фелицы», ни иных «царей» здесь нет — им здесь не место. Вся земная иерархия укладывается в одну короткую строку: «Александрийского столпа». Этому воплощению безжизненного, мертвенного, преходящего — того, от чего векам остается лишь камень,— противопоставлено слово «нерукотворный», имеющее традиционное сакральное значение и вместе с тем ясно намекающее на «нерукотворную росскую гору» — подножие монумента Петру Великому. «Мирская власть» — вся, вплоть до Петра,— снижена и исключена из темы: «история народа принадлежит поэту». Монументально-статичная, тянущаяся ввысь эпитетом «нерукотворный» первая строфа, таким образом, связывается с «веленьем божьим» пятой строфы.

Когда-то, в стихотворении 1823 года «Надеждой сладостной младенчески дыша», Пушкин с грустью отказывался от «младенческой» веры в то, что «некогда душа, От тленья убежав, уносит мысли вечны...». Может быть, так он спорил именно с державинским «Памятником» («часть меня большая, От тлена убежав, по смерти станет жить»). Прошло тринадцать лет — и он соглашается с Державиным: «Нет, весь я не умру».

«Часть меня лучшая Избежит похорон»,— писал Гораций. «Часть меня большая... по смерти станет жить»,— сказал Державин. «*Душа* в заветной лире Мой прах переживет и тленья убежит»,— говорит Пушкин. «Безумие» поэзии не удовлетворяется частью — «лучшей» или «большой»,— оно занимает всю душу. И не «часть» поэта, но вся его душа останется жить; перешагнув через его прах и убежав от тленья (вот как претворилась здесь тема «побега»!), она не будет страшиться ни клеветы, ни хвалы

глупцов; и так же неуязвим теперь сам поэт, пишущий эти строки.

Статический образ нерукотворного памятника как бы переливается во второй строфе в воздушно-легкий, летящий, как Нике, образ души — и сам стих делается легким и воздушным. После монументальности — лиризм, после напора первой строфы — образ ускользания, летучести, свободы. Вместе со стремлением вверх — движение вперед. Образ обретает объемность. И вот границы его начинают шириться — мир души поэта раздвигается в пространстве до размеров «подлунного мира», вселенной. Он совпадает со всем миром людей. Он движется и во времени: «И славен буду я...» — не до тех пор, пока существует государство (как у Горация), и даже не до тех пор, пока «славянов род вселенна будет чтить» (как у Державина),— это все преходяще,— но «доколь... Жив будет хоть один пиит». Значит — пока существует человечество; ибо, когда не останется поэтов, тогда и человек перестанет быть человеком.

Полная высокого гуманизма, эта мысль и диктует третью строфу. У Державина она была «географической», величественно-планетарной («Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных, Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал...»), показывающей величие поэта в связи с величием империи. У Пушкина в третьей строфе, уже начиная со слов: «Слух обо мне пройдет...» («слух» — как что-то огромное, необъятное и всепроникающее), космичность предыдущих образов снимается. Торжественное и ласковое название «Русь»... Населяющие ее народы — великие и малые, знаменитые и безвестные... Поэт входит в дома «всей Руси великой». Да и сама Русь обнаруживает иное величие — не только планетарное, но воплощенное в населяющих ее людях. В народе. Так рождаются слова: «И долго буду тем любезен я народу...»

Гораций говорит о конкретной заслуге — о том, что он первый переложил «эолийские» песни на «италийские лады», сделал греческую культурную традицию достоянием Рима. Державин также заявляет свой приоритет в национальной поэзии: «Что первый я дерзнул в забавном русском слоге О добродетелях Фелицы возгласить, В сердечной простоте беседовать о боге И истину царям с улыбкой говорить». У Пушкина иное. Разница не только в том, что у Державина цари, а у Пушкина народ. Державин на место любой из перечисляемых заслуг мог поставить любую

другую, и в принципе ничего не изменилось бы: перечень остался бы перечнем. Именно такой вид приобрела четвертая строфа пушкинского стихотворения в редакции Жуковского, заменившего «Что в мой жестокий век восславил я свободу» словами «Что прелестью живой стихов я был полезен». Во-первых, рассыпа́лся живой ряд, ход пушкинской мысли; во-вторых, разве «прелесть стихов» существует отдельно от их прочих качеств? В-третьих, строфа потеряла логику и приобрела характер меркантильного перечисления: упомянуть обо всех и всяких «заслугах», не забыть ни одной...

По черновикам «Памятника» («...Что в русском языке музыку я обрел, Что вслед Радищеву восславил я свободу И милосердие воспел») ясно видно, как Пушкин уходит от перечислительности к единству, в котором каждая строка непререкаемо вытекает из предыдущей и обуславливает последующую.

Что такое «чувства добрые я лирой пробуждал»? Учил доброте? Поучал: «будь бескорыстным, храбрым, справедливым»? Давал уроки добродетели (которые можно давать и помимо поэзии)?

Это не значит — «учил». Это значит: пробуждал добрые чувства в людях. Пусть это назовут «учил», но Пушкин все-таки сказал точнее: «пробуждал»... Учить можно того, кто не знает. Пробуждать можно то, что есть в душе; иначе искусству нечего делать, не к чему апеллировать. «Чернь» этого не понимает и потому вопрошает: «О чем поет? Чему нас учит?» И когда Пушкин отвечает: «В разврате каменейте смело, Не *оживит* вас лиры глас»,— он точно формулирует функцию искусства: оживлять, будить, проявлять в человеке все человечное.

«Что в мой жестокий век восславил я свободу...» Да, конечно, речь идет и о политической свободе, «вольности», которую Пушкин «вслед Радищеву» восславил в юношеских стихах; но разве он всю жизнь занимался только этим? Разве не является его творчество, все, от начала до конца, гимном внутренней, духовной свободе, которая дана человеку и которую нельзя оковать никакими цепями? И разве искусство не призвано напоминать человеку об этой его привилегии перед всем остальным миром — «пробуждать» в нем знание об этой свободе?

Нет, не только по цензурным соображениям была снята строка: «вслед Радищеву восславил я свободу»; она была однозначна, заключая в себе только политический смысл,

и потому — ограниченна; ведь перед нами не автобиография, а стихи о миссии искусства.

Вот почему странно толковать строку «И милость к падшим призывал» в таком исторически ограниченном смысле, как она толкуется еще и сегодня,— мол, Пушкин призывал помиловать декабристов. Бесспорно, речь идет и об этом. Но если бы строка значила только это, она была бы внутренне чужеродна в стихотворении, где говорится о ценностях, а не о «фактах», о миропонимании, а не о «заслугах», об истории, а не о «второй четверти XIX века». Она говорила бы, далее, о чисто «гражданской», а не о поэтической миссии,— ведь вступаться за декабристов можно было и без помощи «лиры». Если иметь в виду только декабристов, то почему бы не вернуться к старому, уже забытому толкованию и других слов — слов о «чувствах добрых»; мол, это и есть те самые «bons sentiments», («добрые чувства»), за которые похвалил поэта Александр, прочитав «Деревню»? Если «конкретизировать» одно — почему не «конкретизировать» другое? Нет, Пушкин нашел именно обобщенную форму высказывания. «Милость к падшим призывал» — не загадка, не ребус, не эзоповская речь, которую надо расшифровывать. Пушкин здесь прям, и слова его значат буквально: призывал милость к падшим. Призывал смотреть на людей без злобы, на падших — с милосердием, на несчастных — с состраданием. Призывал видеть жизнь такою, как она есть. Призывал к терпимости и человечности. Ибо нет никакой свободы — ни политической, ни духовной — без человечности и сострадания.

Четвертая строфа — не «список благодеяний», а человеческое кредо Пушкина.

И поэтому строка о «милости к падшим» имеет еще один важный смысл. Она говорит о том, что Пушкин видел жизнь, как она есть, понимал ее собственные законы и потому относился к своим героям — даже «падшим» — по-человечески: не персонифицировал в них порок, не навязывал читателю свой собственный приговор над ними, не устраивал судилища, но стремился в логике образа показать суд жизни, то есть был реалистом. Человечность — это единственный реалистический взгляд на мир и на людей.

Четвертая строфа говорит не о том, что «должен» делать поэт, что «должно» делать искусство, а о том, чего оно не может не делать, оставаясь искусством.

Почему не может не делать? Почему поэт пробуждает добрые чувства, восславляет свободу, призывает милость к падшим?

С таким же успехом можно спросить: «Зачем крутится ветр в овраге?»

В последней строфе слова «Призванью своему...» и «Святому жребию...» были зачеркнуты:

Веленью божию, о муза, будь послушна...

«Веленье божие» — это тот «ветр», «вихорь», который правит поэтом в часы творчества, заставляя его самого потом поражаться сделанному, «бить в ладоши» и кричать: «Ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!»

«Веленье божие» — это присущность истинному искусству добра. «Гений и злодейство — две вещи несовместные» — в творчестве это непреложно. «Веленье божие» — это то, чему надо повиноваться, «Обиды не страшась, не требуя венца».

Простота и огромность этой истины сообщают последней строфе широту и свободу дыхания: в отличие от первой строфы с ее рокочущими «р», через которые движение мысли шло воинственно, но и затрудненно, как через препятствия,— последняя строфа опирается на гласные, звучащие широко, строго и спокойно; здесь уже нет страстного натиска первой строфы, но есть какое-то высшее знание — вот откуда этот торжественный покой. И хотя весь «Памятник» заканчивается словом «глупца» — словом, которое напоминает об одной из мучительнейших тем Пушкина и, подобно вспышке зарницы, освещает ярким и трагическим светом уже возведенное здание стихотворения,— в этом слове нет ни гнева, ни ярости, а есть печаль, и снисхождение, и знание своей непоколебимой правоты. В пятой строфе поэт *очищается от спора,* и потому, в отличие от первой строфы, с ее бетховенским напором, с ее громовой звукописью, она лишена эффектов и предстает нам полной величественного баховского достоинства.

Державин создал себе памятник при жизни; он говорит как бы в настоящем времени: я создал; я стал; я дерзнул.

Пушкин говорит: пробуждал, призывал. Он смотрит уже из будущего. Он снова — пророк. Он знает: что бы с ним ни было, он сделал свое, и этого никто не уничтожит.

* * *

Через сто двадцать пять лет после его смерти, в 1962 году, Ахматова писала:

«Il faut que j'arrange ma maison»[1],— сказал умирающий Пушкин.

Через два дня его дом стал святыней для всей его Родины, и более полной, более лучезарной победы свет не видел...

Он победил и время, и пространство.

Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург. И это уже к литературе прямого отношения не имеет, это что-то совсем другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин или здесь не бывал Пушкин. Все остальное никому не интересно. Государь император Николай Павлович в белых лосинах очень величественно красуется на стене Пушкинского музея; рукописи, дневники и письма начинают цениться, если там появляется магическое слово «Пушкин»...

И напрасно люди думают, что десятки рукотворных памятников могут заменить тот один нерукотворный «aere perennius».

Именно об этом сказал Пушкин 21 августа 1836 года в своем «Памятнике».

Через пять месяцев его тело — его часть — перестало принадлежать ему. И 30 января 1837 года Екатерина Андреевна Карамзина, помнившая его еще курчавым мальчиком, влюбленным в нее, писала сыну Андрею в Швейцарию из Петербурга:

«Милый Андрюша, пишу к тебе с глазами, наполненными слез, а сердце и душа тоскою и горестию; закатилась звезда светлая, Россия потеряла Пушкина! Он дрался в середу на дуэли с Дантезом, и он прострелил его насквозь; Пушкин бессмертный жил два дни, а вчерась, в пятницу, отлетел от нас; я имела горькую сладость проститься с ним в четверьг, он сам этого пожелал... Он был бледен как полотно, но очень хорош; спокойствие выражалось на его прекрасном лице».

1964

---

[1] Мне нужно привести в порядок мой дом *(франц.)*.

НАРОДНАЯ ТРОПА

Памяти Владимира

В еговых словах не заблудиссе.

«Пинежский Пушкин» [1]

Вы созерцаете сами и соглашаетесь: да, это есть, стало быть, и дух народа, его создавший, есть, стало быть, и жизненная сила этого духа есть, и она велика и необъятна!

Ф. Достоевский. Речь о Пушкине



мерть человека многое меняет во внутреннем мире оставшихся. В привычный строй этого мира входит нечто совершенно новое; мы называем это памятью.

Есть два рода памяти: память жизни и память смерти (я разумею здесь память об умерших). Память жизни направлена на текущие дела, ее объект — наши житейские планы, обязанности, устремления и мечты. По своей природе это дробная, практическая и конечная память; объекты ее многочисленны и более или менее достижимы, а направленность нередко бывает своекорыстна.

Память смерти более монолитна, потому что менее практична: объект ее житейски недостижим, и она всегда связана с любовью.

Это не значит, однако, что у такой памяти вовсе нет «корысти», она есть, но она необычайно высока по своему

Готовя эту книгу, я пересмотрел работы, написанные «по случаю». Оказалось, что их объединяет общая тема, которая тем важнее, чем нечаяннее она сказывалась на протяжении почти 20 лет в этих очень разных публикациях. На их основе и сложились предлагаемые заметки.

[1] См. в кн: Шергин Борис. Океан-море русское. Поморские рассказы. М., 1959.

происхождению и отражает потребность человеческого духа в бесконечном.

Поэтому память смерти может сильным и особенным образом влиять на душу человека. Ушедший вторгается в нее порой гораздо более властно, чем при своей жизни, и производит там важные перестройки — тем более важные, что после смерти он как бы целиком переходит из действительности в наше сознание и мы вольны толковать его образ с несравненно большей свободой. Здесь особенно выразительно обнаруживается уровень наших идеалов, и это налагает на нас особую ответственность: ведь отсутствующий уже не может «поправить» нас. В этом смысле память смерти в особо значительной мере творит нас, строит нашу личность, что, в свою очередь, влияет на нашу жизнь.

Все это происходит с человеком в личном опыте, а с народом — в культуре, являющейся сгустком исторического опыта.

Память сегодняшнего дня нередко разъединяет людей центробежностью индивидуальных и групповых интересов. Память прошлого массированна и центростремительна, она ретроспективно сближает далекое, выявляет общее в раздельном, стирает многие различия, вблизи казавшиеся существенными. Уплотненное прошлое увеличивает свой удельный вес — создается нечто вроде центра тяжести, растущего и обеспечивающего постройке устойчивость при любой высоте. Этот центр тяжести и образует то фундаментальное общее, что при всех различиях цементирует людей в народ.

Каждый знает по опыту, что бытовое представление о памяти как о сундуке, из которого извлекаются пропахшие нафталином «воспоминания», неточно. Прошлое всегда живо, всегда пребывает в нас: либо дремлет, либо пробуждается. Так близкий человек присутствует в сознании даже тогда, когда мы о нем не думаем.

Няня Татьяны не «припоминает» свое замужество: и «покойница свекровь» стоит перед ее глазами живая и грозная, и сваха, ходившая к ее родне «недели две», и мальчик-муж Ваня, и расплетание косы — все это и было давно, и происходит сейчас [1].

---

[1] В рассказе есть интонации народной песни; личная память оказывается частью народного опыта, предстает как народная и эпическая память, в которой прошлое и настоящее, общее и частное живут в одном уплотненном пространстве и одной жизнью.

Ключница, что водит Татьяну по дому Онегина, останавливается в каминной комнате и описывает, как онегинский дядя (до которого ни Татьяне, ни нам нет ровно никакого дела) играл здесь в дурачки с нею, Анисьей,— и заканчивает благодарным вздохом: «Дай бог душе его спасенье, А косточкам его покой...»

Такая память смерти — живая; Анисья любит этого неизвестного и неинтересного нам человека,— «старый барин» всегда сидит тут, под окном, в очках, и припоминать ей приходится скорее уж как раз то, что он сейчас лежит «в мать-земле сырой».

Постоянное пребывание в сознании народа его прошлого — как опоры настоящего и залога будущего — и выражает культура. Это пребывание живо даже тогда, когда культура, по видимости, занята совсем другими делами и заботами: его не может до конца вытеснить никакая злоба дня,— как Онегин не мог вытеснить из сознания ключницы «старого барина».

Такие — или похожие — мысли мелькнули у меня впервые тогда, когда над критиками, занимавшимися изучением Пушкина (и вообще русской классики), их более современные по своим интересам коллеги еще посмеивались как над людьми, предающимися странному, хоть и извинительному, чудачеству. Поводом был случай.

1. ЧЕЛОВЕК ИЗ ТОЛПЫ

Он многих людей в грамоту завел.

«Пинежский Пушкин»

Случай этот из того рода происшествий, рассказы о которых слушают с доброжелательным недоверием. Это не обижает: изнашиваясь и глянцевея от частого к ним обращения, такие истории незаметно переходят в разряд легенды чуть ли и не для нас самих.

Летом 1965 года, в конце дня, я сидел на гранитном парапете сквера на площади Пушкина, невдалеке от памятника, и, читая книгу, поджидал товарища, с которым назначил здесь встречу. Кто-то обратился ко мне; я поднял голову, собираясь ответить на вопрос, как пройти туда-то и туда-то. Но человек с незаметным лицом в поряд-

ком обтрепанном пиджаке, седоватый, небритый, помявшись, спросил:

— Извините,— вот вы русскую литературу изучали?

Я растерялся и довольно неуверенно ответил, что изучал.

— А вот Пушкина — хорошо знаете?

— Ну... как будто да,— еще растеряннее ответил я, начиная чувствовать себя и его персонажами какого-нибудь красивого рассказа Паустовского и испытывая от этого неловкость.

— Извините,— продолжал он,— тогда, может, вы знаете, что он сказать хотел вон теми словами — на памятнике написаны: «И милость к падшим призывал»?

Читатель, несомненно, согласится, что незнакомые люди не часто задают друг другу на улицах подобные вопросы. Но дело было даже не в этом: у меня в сумке лежал вышедший недавно номер «Вопросов литературы», в нем была напечатана статья «Двадцать строк»; это была одна из первых моих работ о Пушкине, я еще жил ею. Совпадение так меня поразило, что я не сразу мог собраться и довольно косноязычно изложил то, что говорилось в этой статье о пушкинской «милости к падшим», об общечеловеческом, нравственном,— а не только политическом, как обычно тогда считалось,— смысле этой строки, призывающей к терпимости и милосердию.

Он слушал с великой серьезностью, сосредоточенно сдвинув брови и внимательно, чуть ли не недоверчиво, глядя мне то ли в глаза, то ли в рот. Потом тряхнул головой и сказал:

— Точно... Вы извините, я-то и сам вот так чувствовал, только — откуда мне знать? Ну вот... значит, все верно... Спасибо, простите, что оторвал...

Сделал два шага, обернулся, добавил:

— До свиданья, дай вам бог здоровья,— и пошел своей дорогой. Я тут же и потерял его из виду: в толпе взгляд на нем не остановился бы.

Мне бы окликнуть его, вернуть, спросить, кто он и почему задал мне такой вопрос; уж наверно он мог бы мне рассказать не меньше, чем я ему. Не окликнул; до сих пор не могу себе этого простить. Но уж слишком я был ошеломлен.

Удивляться было чему. В отношении к Пушкину, к русской классике тогда преобладало вежливое равноду-

шие, какое бывает у людей, прошедших через руки дурного преподавателя литературы. Пушкина «любили», потому что «его... полагается, что ли, любить»,— так сказала милая и начитанная девушка, технолог на фабрике, где я в свое время выпускал многотиражку; его «любили», потому что «все-таки великий поэт!» — так ответил мне юный абитуриент на консультации в театральном училище имени Щукина.

Собирательный и символический образ такого отношения и такой любви я увидел в спектакле прославленного московского театра, поставившего в начале 60-х годов три «маленькие трагедии». Что делать с пушкинским текстом, что этот текст означает и о чем говорит, театр, на мой взгляд, положительно не знал. Но это сполна выкупалось почтением. В прологе и эпилоге все исполнители, выстроенные полукругом, в благоговейном молчании довольно долго взирали на мертвенно-белый на фоне черного бархата бюст Пушкина; трудно было отделаться от ощущения, что дело происходит в крематории. «Бей, но пойми,— думал я, глядя спектакль.— Уж лучше воевать с ним и сбрасывать с парохода современности, чем — вот так». Публика уходила равнодушная, но как бы с чувством исполненного приятного долга; рецензентам, как театроведам, так и пушкинистам, спектакль, судя по их рецензиям, нравился. Удивляться этому я перестал, побывав на одной Пушкинской конференции.

Одной из центральных проблем была там пресловутая «проблема сценичности» Пушкина. Я и тогда думал, и сейчас убежден, что такой отдельной и внешней «проблемы» не существует — существует проблема театра Пушкина как особого художественного явления со своими законами. Однако речь шла вовсе не об этом, а лишь о внешних приемах и средствах: в одном из докладов даже выходило, что чуть ли не самым трудным моментом в «Борисе Годунове» является... разнообразие мест действия и быстрая их смена. Все остальное представлялось, таким образом, как бы уже вполне ясным. Тон, царивший в большинстве выступлений, был таким благополучно-уверенным, что начинающему пушкинисту немудрено было прийти в отчаяние.

Конечно, в моих переживаниях было немало неофитского: все, что тревожило, являлось будто под увеличительным стеклом. Но, наверное, и в этом был резон,— назревала необходимость методологического сдвига в той фун-

даментальнейшей области нашей культуры, которая давно перестала быть отраслью узкоспециального знания и носит уникально-собственное название «науки о Пушкине».

Исторически объяснимо и научно оправдано то, что в течение десятилетий исследователи занимались почти исключительно фактологией и фактографией; старое поколение пушкинистов решило историческую задачу: построило фундамент науки.

Но в процессе строительства было забыто, что фундамент и здание — разные вещи. Создавая эмпирическую базу, «биографическое» пушкиноведение пронизало эмпиризмом весь предмет: по сию пору многие в обожаемых ими стихах не видят ничего, кроме того, что одни относятся к «воронцовскому» циклу, другие к «оленинскому», а в «Борисе Годунове» или «Медном всаднике» — ничего, кроме политики. Необъятное духовное содержание Пушкина было предельно приземлено и «секуляризовано».

Наметившийся было в начале века философский подход к пушкинскому творчеству как к пророческой миссии был смят — это произошло под знаменем «социологии» и «историзма», а также при участии формализма с его представлением о произведении как о «вещи», которую надо уметь сделать. Из пророка Пушкин был окончательно и научно разжалован в литератора, такого же, как другие, но только самого великого. В чем, однако, состоит величие писателя (помимо идейной прогрессивности[1]), было неясно — неоткуда было взять критериев: они остались в той области, которая оказалась никому не интересной и не нужной — в силу недостаточной секулярности.

Тут на помощь было призвано *мастерство*. Широко распространенное среди художников в минувшие эпохи как категория чисто практическая, это понятие получило теперь статус теоретического термина («мастерство Пушкина», «мастерство Гоголя» и пр.) — и в таком качестве стало не-

---

[1] «В середине 20-х годов существовало в Москве литературное общество «Звено». Один молодой пушкинист прочитал там доклад... Пушкин такой писатель, что, надергав из него цитат, можно пытаться доказать что угодно. Докладчик серьезнейшим образом доказывал, что Пушкин был большевиком чистейшей воды, без всякого даже уклона... Поднимается беллетрист А. Ф. Насимович и говорит: «Товарищи! Я очень удивлен нападками, которым тут подвергается докладчик... Конечно, Пушкин был чистейший большевик! Я только удивляюсь, что докладчик не привел еще одной, главнейшей цитаты... Вспомните, что сказал Пушкин: «Октябрь уж наступил...» (Вересаев В. Собр. соч. в 5-ти т., т. 5. М., 1961, с. 513).

уместным до полной бессмысленности и... совершенно ненаучным: ведь мастерство как таковое («технэ» греков) есть, в сущности, техника, знание определенных приемов и умение ими пользоваться[1]. Безличную категорию необходимого профессионального *условия* творчества стали употреблять терминологически, говоря о самом творчестве. Получалась чистейшая фикция. Но это и было удобно: появилась возможность честно имитировать процесс исследования, поговорить обо всем, восхититься всем, без всяких обязательств в отношении понимания целого.

Так была создана известная технология научного анализа: произведение раздроблялось на «историю создания», исторические и биографические реалии, «идейный смысл», «образы» и «художественные особенности», то бишь «мастерство»,— оно и должно было продемонстрировать, в чем же наконец состоит величие этих живописных руин. Все рассматривалось извне, путем сложения и вычитания причинно-следственных элементов; явление распадалось на причины и обстоятельства, и оставалось неясным: что, собственно, совершил Пушкин сам, есть ли в нем что-либо, не вынужденное всесильными «обстоятельствами», одним словом — был ли мальчик?

Неудивительно, что изучение и понимание смысла многих пушкинских произведений долгие годы ограничивалось выкладками относительно того, «на чьей стороне» автор; что же касается лирики, то — если в ней отсутствовал «гражданский» момент (наличие которого сразу снимало все остальные проблемы) — здесь анализ и понимание редко поднимались выше восторгов по поводу «психологизма» и «мастерства». Общая картина пушкинского творчества и творческого пути выглядела необычайно странно: наиболее изученным — и потому чуть ли не наиболее ярким и важным — как-то само собой получался ранний период, примерно до 1825 года; за этой гранью исследовательские инструменты начинали отказывать, пока не обнаруживали полную непригодность,— так что о «позднем» Пушкине, Пушкине-гиганте, говорили чаще всего в общих словах, высокопарно, но глухо; порой из литературы (в

---

[1] Именно так, терминологически точно, понимал мастерство Станиславский: свою «систему» он мыслил как арсенал актерской техники, помогающей творить, а не как само содержание актерского творчества. О «мастерстве» как самоценной категории в театре всерьез говорят лишь применительно к учащимся и к молодым, неопытным еще актерам. В литературоведении случилось иначе.

особенности юбилейной и популярной) можно было понять, что поэт окончил свой путь году примерно в 1827-м, написав последние «декабристские» стихи.

Пусть не обвиняют меня в том, что я даю огульные оценки и свожу на нет достижения науки. Я не перечисляю эти достижения и не упоминаю глубоких и блестящих работ потому, что не преследую цели обзора; речь идет прежде всего о тенденциях, и притом таких, которые, к несчастью, были преобладающими, которые выходили к народу, да и сейчас выходят, самым непосредственным образом сказываясь прежде всего на преподавании.

Таким образом, при наличии крупных достижений и глубоких работ, та девушка-технолог, о которой я упоминал выше, имела все основания сказать мне: «Пушкин? Нет... Я еще со школы потеряла к нему интерес. Знаете — скучно. Его полагается, что ли, любить». Что я мог ей тогда ответить?..

Спустя несколько лет я попытался сделать это в статье о «Памятнике». Возлагая всю вину за происходящее на высшую, с моей точки зрения, инстанцию — науку, специалистов, я на эту же инстанцию возлагал и надежды, не отдавая себе отчета в том, что здесь один из тех случаев, когда «высшие инстанции» отстают, когда переворот начинается снизу.

Он и назревал. В отношении к русской классике что-то медленно, но неотвратимо кончалось, хотя ничего еще по-настоящему не началось. Мало кто мог предположить, что через несколько лет проблема «классика и мы» станет жгуче насущной, исполненной жизненного и порой драматического смысла.

И вот эта «проблема» ощутимо повеяла на меня в вопросе прохожего. Много позже я стал понимать, что тогда произошло нечто большее, чем любопытный и приятный для меня казус, и состояло оно в том, что первый встречный не просто «согласился» со мною в том, что «милость к падшим» следует толковать не только в историческом (призыв помиловать декабристов), но в широконравственном смысле,— нет, он не «согласился»: мы думали и чувствовали одинаково.

Пушкин был нужен этому человеку, и нужен лично, для жизни. Поэтому-то он и подошел к первому встречному, которого увидел с книгой. И этот первый встречный оказался его единомышленником.

Похвала любого светила науки была бы мне менее дорога, чем согласное с моим чувство этого «человека из толпы». И не только он, но и я мог бы сказать: «Ну вот, значит, все верно...»

Единичное, «редкое» бывает, и чаще всего бывает, глубже и значительнее статистически частого. После разговора на площади Пушкина вещи потихоньку стали поворачиваться другой стороной; так после сделанного открытия подтверждения начинают сыпаться словно из рога изобилия. Оказалось, что надо было просто лучше глядеть по сторонам. Взять хотя бы то, что уж сколько раз малознакомые, а то и вовсе незнакомые люди, случайно подслушав, что я говорю со спутником о Пушкине, напрягали слух и внимание, порой даже вступали в разговор, а то и в спор, обнаруживая при этом если не осведомленность, то покоряющую любознательность и всегда — особую, остро личную заинтересованность, словно речь шла о близком человеке, которого сейчас просто нет рядом. Раньше каждый подобный случай казался мне приятным исключением, пополняющим некое немногочисленное благородное сообщество. Но оказалось, что это совсем другое; что это — народная тропа.

Статистика и количество тут не значили ровно ничего. Во-первых, Пушкин не сказал «шоссе» — он сказал «тропа». Во-вторых, само наличие тропы меняет весь лес. «Тьма низких истин» незнания и равнодушия, какою бы тьмой она ни была количественно, редеет в свете качественной устремленности. «Низкая истина» у Пушкина — псевдоним «факта», ограниченного самим собой, замкнутого на себя,— не более чем цифра на верстовом столбе; а «возвышающий обман» — вовсе не обман, а дорога; это — идеал, а потому — возможность, всегда живая, полная динамики и влекущей силы.

На эту дорогу и указал мне прохожий своим вопросом.

Прошло совсем немного времени — в масштабах истории минута,— и вот, посреди всех забот, споров, проблем и тревог последней четверти XX века, никого уже не удивляет то, что Пушкин (и русская классика вообще, но Пушкин в первую очередь, как ее знамя, суть и зерно) оказался в центре нашей культурной памяти, а стало быть, и современной культуры. О скучном «классике», которого «полагалось» любить, говорят и спорят печатно и устно — порой страстно, порой яростно,— его имя возникает во всяком сколько-нибудь серьезном разговоре об истории, о

культуре, о нравственности, о России (правду сказать, и серьезных разговоров стало много больше). Уже процесс перехлестнул за рубеж, уже на Западе произнесено неподходящее, но отражающее реальность, слово «пушкинский бум»... Углубляться в факты и разворачивать доказательства излишне: это может понадобиться только тому, для кого сам вопрос находится за пределами интересов.

В характере этого процесса нет ничего от официальной помпы и литературного чинопочитания. То есть все это, конечно, бывает, встречается, и часто, и чаще, чем можно оправдать, но все это лишь гребень волны, низкая истина, не имеющая полномочий, не выражающая того, что Пушкин называл «силой вещей». Речь идет об органической тенденции — столь же свободной, сколь необходимой.

А главное — ничего принципиально нового, по самому содержанию, по внутренней сути, не происходит. Растет, сгущается и реализуется то, что существует давно.

Тебя ж, как первую любовь,
России сердце не забудет! —

сказал Тютчев в своем стихотворном некрологе. «Первая любовь» здесь — конечно, самая прекрасная и чистая, но ранняя и преходящая любовь, о ней приятно вспоминать на вершинах зрелости. И не случайно дифирамбический пафос сильно осажен у Тютчева примесью тончайших оговорок, окрашенных ревнивой беспристрастностью (что очень умно прокомментировал Лева Одоевцев, герой Андрея Битова). Для многих читателей это покажется, пожалуй, неожиданным, и они будут «защищать» Тютчева, доказывая, что он имел в виду любовь главную и непреходящую — потому что они-то именно *так* чувствуют — и так же чувствует «России сердце».

Дело, повторяю, не в количественном факторе, не в численном соотношении «любящих Пушкина» с «любящими Тютчева», «любящими Лермонтова», или Есенина, или Блока. Но доподлинно ясно: подобно тому как, предположим, существует при всех, порой поражающе резких, отклонениях некий несокрушимо общий национальный тип — так равнодействующая различных и подчас противоположных культурных тяготений устремлена к Пушкину. Этого можно не видеть простым глазом; но ведь и душу тоже, в отличие от тела, не увидишь.

Тут в порядке сравнения приходит на ум Гомер, который для греков был настолько исчерпывающим синони-

мом и символом поэтического творчества, что его нередко называли просто — поэт, не кладя границы между величием и безвестностью. Этому способствовала, конечно, легендарность Гомера, отвлеченность его образа. Пушкин конкретен, но легендарен не менее Гомера — и это относится к нему не только как к поэту, но и как к личности. Ведь в новое время, в эпоху «после Рождества Христова», никакой идеал не может быть не личен — а речь идет именно о чертах идеала, воплощенных в гении и личности поэта.

Меня нисколько не шокирует то, что в народном сознании рядом с Пушкиным — объектом благоговейного преклонения и родственной, чуть ли не семейной, любви — мирно уживается, с одной стороны, Пушкин как синоним и символ поэта вообще (включая, пожалуй, даже и кудрявую голову, и непременные бакенбарды), а с другой — Пушкин как герой дурацки-смешных анекдотов. Главное не в том, что стать героем анекдота — поныне живого жанра фольклора — нисколько не меньшая честь, чем стать символом; главное — в многомерности народного восприятия. Она по-своему свидетельствует об особом положении Пушкина в нашей культуре и жизни, о совершенно необычном его пребывании среди нас: ни в России, ни, уверен, во всем мире нет «деятеля культуры», у которого взаимоотношения с народом, страной, потомками, с отдельным человеком, наконец, складывались бы таким необыкновенным образом, который являлся бы столь общим и столь личным достоянием и, общепризнанно будучи сверкающей вершиной национальной культуры, оставался бы одновременно живою личностью во всей единичности и даже партикулярности.

Говоря так, я основываюсь не только на знакомом многим безотчетном чувстве, но и на реальных явлениях. На одном из них остановлюсь: в него никто до сих пор не пытался вникнуть; между тем оно беспрецедентно как в нашей истории, так, уверен, и в мировой культуре.

Существует закон, редко имеющий исключения. Творческий, склонный к размышлениям человек, который однажды, намеренно или по случайности, глубоко заглянул в Пушкина, надолго — а порой и навсегда — как бы заболевает. Он ходит словно опоенный приворотным зельем и все глубже и глубже увязает в своей страсти, как Братец Кролик в «смоляном чучелке». Это не просто «интерес» или исследовательский азарт; это глубоко личная потребность. Рано или поздно человек отдает себе отчет в том,

что он прикоснулся к тайне бытия,— и это еще больше разжигает его. Так появляется пушкинист-энтузиаст — врач, математик, химик, артист, режиссер кино или театра, служащий, инженерно-технический работник, пенсионер, инвалид,— сделавший своею второй профессией изучение Пушкина (не говорю уж о поэтах и писателях, пришедших в литературу из областей, далеких от филологии).

Таких людей немало и в других областях «персонального» литературоведения; но масштаба явления, или, если угодно, движения, этот никем не организованный энтузиазм достигает только в отношении Пушкина, — потому я назову это движение *народным пушкиноведением*. Одни его представители постепенно обрели то или иное положение в профессиональных кругах и публикуются; другие печатаются случайно, изредка, незаметно; третьи мечтают напечататься; четвертые этим вообще — или почти, или покамест — не озабочены: лишь делятся своими наблюдениями и открытиями с теми, кому доверяют и кого не стесняются. Они сидят вечерами в библиотеках, ночами — за письменными столами, на кухнях, обложенные томами Пушкина, фототипиями рукописей Пушкина, книгами о Пушкине, и бьются над тайнами, умирая от счастья.

Некоторых авторов я знаю лично, других — заочно, с их размышлениями, письменными или устными, знаком из первых рук; многих не знаю, но они есть. Если то, что знаю только я от этих людей, собрать, записать, выйдет книга огромная и ошеломляющая — талантами, эрудицией, глубиной, остротой, неожиданной новизной взглядов и подходов, мощной творческой непосредственностью, не всегда доступной профессиональному нашему мышлению, в обиходе редко свободному от стереотипов. Мне приходилось сталкиваться с такими интерпретациями философского смысла пушкинских произведений, с такими расшифровками пушкинской «тайнописи» (Ахматова) и пушкинских рисунков, с такими идеями, разысканиями, догадками, которые могут претендовать на роль серьезных открытий. На подробное описание я не имею полномочий.

Конечно, немало и слабостей: порой фантазия берет верх над анализом, убежденность не всегда становится убедительностью — наплыв идей оттесняет в сторону аргументацию; иногда недостает умения стройно и внятно записать свои соображения; бывают свои навязчивые идеи, свои безумства; но ведь все это без исключения встречается и у профессионалов.

Многим нравится известный парадокс Н. Бора о том, что хорошая гипотеза должна быть достаточно безумной, но не многим хочется иметь дело с безумцами; конечно, это играет свою роль в судьбах «народного пушкиноведения». Здесь есть свой резон: консерватизм вещь до известной степени полезная; но беда в том, что за безумие иногда принимается опора на интуицию, аргументация изнутри произведения,— ведь ведущим методологическим постулатом в течение долгих лет был постулат «опоры на факты», и притом факты внешние — биографические, исторические, материально документированные: есть, скажем, в библиотеке Пушкина такая-то книга, или — есть в свидетельствах современников, письмах и пр. упоминание о том, что Пушкин знал ее,— стало быть, он ее знал; нет таких фактов — пусть исследователь хоть лопнет, доказывая наличие текстуальных совпадений Пушкина с этой книгой,— его доводы «ненаучны». Это называлось «научной точностью».

Как говорится, не было счастья, да несчастье помогло. Многие пушкинисты-непрофессионалы в силу тех или иных причин вынуждены были руководствоваться существенно иной методологией — они начинали с непосредственного вчитывания в *текст.* И в этом неожиданно выразился дух времени, который требовал перемен и в литературной науке. Ведь главное в работе «любителей» — это энергия целеустремленной творческой страсти, питаемая жаждой смысла и истины, жаждой, составляющей самый нерв народного чувства к Пушкину; а эта-то жажда и отвечает духу времени.

«Народное пушкиноведение» составляет сегодня культурный пласт, идущий рядом и параллельно с профессиональной наукой. Нужды нет, что он мало кому виден: это почвенные воды науки, которые со временем просочатся, и уже просачиваются, «наверх» в качестве открытий, новых методов и новых идей. Так уже не раз бывало в культуре, где — вопреки распространенным представлениям — не всегда и не всякий дилетантизм вреден. Генрих Шлиман, скажем, был, с точки зрения «строгой науки» его времени, абсолютным дилетантом с его детской и дикой верой в историческую достоверность «Илиады» — а как потом повернулось дело!

Впрочем, за примерами — пусть не такими громкими — незачем ходить далеко.

2. МОЛОДОЙ ПУШКИНИСТ АННА АХМАТОВА

Пушкин нов чин завел в стихах.

«Пинежский Пушкин»

Доступная читателю ахматовская пушкиниана довольно обширна и хорошо известна заинтересованным. К работам, опубликованным при жизни автора, присоединился, уже после смерти Ахматовой, целый ряд материалов, сразу раздвинувших наши представления об Ахматовой-пушкинисте и вдруг обернувшихся — совокупно с ранее опубликованными работами — целым наследием, со своей лабораторией, своими взлетами и уклонами и, наконец, со своею живой и действенной ролью в пушкинской литературе[1].

В 1978 году «Вопросы литературы» (№ 1) пополнили обозримый состав этого наследия: под заглавием «Ранние пушкинские штудии Анны Ахматовой» были опубликованы записи бесед с Ахматовой писателя П. Лукницкого, сделанные в 1925—1927 годах. Возвращающие нас к тому времени, когда Ахматова-пушкинист только «начиналась», они показывают, как намечались линии ее основных пушкинистских интересов, как уже при этих первых шагах проявлялось многое из того, что позже составило Ахматовой ее высокую, хоть и с отчетливым оттенком «беззаконности», пушкинистскую репутацию.

Оттенок этот — несмотря на то, что многое из сказанного, открытого, предположенного Ахматовой незаметно, но прочно вошло в научный обиход — весьма часто сопутствовал ученым суждениям о ее пушкинских работах, да и до сих пор ссылки на них не всегда лишены привкуса некоторой стыдливости, — еще не совсем отошло в прошлое представление о ней как о блестящем путанике, мастере «спорных» решений, наводящем в науке художественный беспорядок.

Утвердилось оно после публикации первой ахматовской статьи — «Последняя сказка Пушкина» (1933). Догадка о связи «Сказки о золотом петушке» с одной из новелл Вашингтона Ирвинга, — открывшая, по существу, путь к

---

[1] См.: Ахматова Анна. О Пушкине. Статьи и заметки. Л., 1977; «Вопросы литературы», 1970, № 1; см. также: «Временник Пушкинской комиссии. 1970». Л., 1974.

пониманию смысла этого произведения, — была встречена буквально в штыки, как посягновение «любителя» на академическое целомудрие точной науки, потому что аргументирована была гипотеза лишь сопоставлением текстов.

(Сегодня ни у кого не повернется язык назвать ахматовскую идею «гипотезой»: даже если отыщутся дополнительные или более давние источники, все равно этот первый шаг останется верным.)

Ахматова пристрастна в своих симпатиях и антипатиях, это правда; что же касается понимания пушкинских текстов, самой поэзии, в которой не все можно потрогать руками и которая сама себе «документ», то тут она редко бывает неправа: «Никакие «научно-объективные» аргументы (исторические, биографические, лингвистические, стилистические и т. д.) не смогут опровергнуть свидетельства верного художественного вкуса, на который, кстати сказать, и рассчитывает всякий художник в своем произведении»[1]. Рассчитывать на свой вкус, а точнее — чутье, Ахматова имела бесспорное право. Уже в первой «пробе сил», зафиксированной Лукницким, при всех присущих новичку чертах, явственны и глубокое знание Пушкина и его времени, и живое, органичное ощущение пушкинского поэтического языка как родного и внятного, и характерная женская зоркость к незначащим, казалось бы, мелочам в сочетании с крепкой мужской хваткой и широтой обзора, и, наконец, дерзость мысли, соединенная с художнической интуицией и безошибочным вкусом.

Преобладающая тема записанных Лукницким высказываний Ахматовой — Пушкин и Андре Шенье. С этой темы, сравнительно узкой, и начался путь Ахматовой-пушкиниста.

Не последнюю роль в данном случае сыграло прекрасное знание французского, — и на это стоит обратить особое внимание. Суть не столько в самом знании языка, сколько в живом и непосредственном ощущении взаимодействия в творчестве Пушкина двух языковых стихий — русской и французской. Чтобы понять, как это было важно, достаточно привести слова Пушкина из письма его к Вяземскому 13 июля 1825 года: «Ты хорошо сделал, что заступился явно за галлицизмы. Когда-нибудь до́лжно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии». «Известно, — поясняла

[1] Бонди С. Черновики Пушкина. М., 1971, с. 4.

Ахматова спустя десять лет после своих ранних занятий, в статье «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина», — что «метафизическим» Пушкин называл язык, способный выражать отвлеченные мысли... Пушкин имеет в виду создание языка, раскрывающего душевную жизнь человека» («О Пушкине», с. 59, 62). Это сказано по-своему точно, но слишком скромно, не в полном соответствии с масштабами задачи, как она понималась Пушкиным: на эти масштабы указывает сам термин. Светская, «мирская» литература исторически недавно выделилась в России в особую область культуры, автономную от литературы духовной с ее разработанным на протяжении веков языком «метафизических», то есть духовных, ценностей, — и этой новой литературе необходимо было, чтобы не впасть в беспросветный эмпиризм и тем самым не утратить человеческого смысла, выработать для таких ценностей соответствующий, более «мирской», способ выражения — свой «метафизический язык». Вяземского, защитившего галлицизмы, Пушкин хвалил потому, что без опыта европейской, в первую очередь французской, культуры создать для секуляризованного послепетровского общества такой *язык ценностей* было невозможно. Таким образом (как ни парадоксально на первый взгляд), ратуя за галлицизмы, Пушкин преследовал цель величайшей национальной важности: восстановить «связь времен» в русской культуре, «вправить сустав» ее исторической и духовной преемственности. Работа эта велась им на разных уровнях — ближайшим образом на тех, которые указывает Ахматова.

Именно в ранних размышлениях она и подступает впервые к вопросу «самой работы Пушкина над языком». «Пушкин, — говорила она Лукницкому, — с поразительным умением русифицировал элементы, которыми пользовался, вливал в них столько русской крови, что они забывали о своей прежней родине», — и подкрепляла это утверждение собственными наблюдениями. Подобное направление исследовательской мысли было тогда еще новым. И не только тогда.

Спустя полвека, в 1975 году, появилась, притом в порядке «постановки вопроса», статья Л. Сержана и Ю. Ванникова, в которой говорится: «Невозможно полно описать становление литературных норм нашего языка без учета галлицизмов... без учета взаимодействия двух языковых систем в пушкинскую эпоху»; говоря о «языкотворчестве» Пушкина, авторы подчеркивают: « Можно утверждать, что

эта деятельность (использование галлицизмов.— *В. Н.*) осуществлялась Пушкиным *сознательно, целенаправленно и систематически*... Работа В. В. Виноградова... остается до сегодняшнего дня почти единственным исследованием, в котором анализируется «языковая политика» Пушкина, раскрываются принципы и механизм отбора франкоязычных элементов»[1]. Упомянутая здесь книга академика Виноградова «Язык Пушкина» вышла в свет в 1935 году; молодой «любитель» Ахматова, как видно из записей ее собеседника, почти за десять лет до того заинтересовалась этим аспектом «языковой политики» Пушкина,— притом политика эта, как она догадывалась, была именно «сознательной, целенаправленной и систематической»: «Какую работу по преобразованию... языка (пусть даже если она была подсознательной, а ведь, может быть, и не подсознательной была!) Пушкин проделал к 15-летнему возрасту!» — говорила она тогда. Выходит, даже самые ранние и «самодеятельные» «штудии» Ахматовой не устарели и не утратили научного значения.

Сохраняют свою ценность и некоторые другие идеи, высказанные ею на этапе «дилетантизма»; они и сегодня способны включиться в полемику вокруг не исчерпанных наукой проблем.

На одной из таких проблем я и остановлюсь.

* * *

Андре Шенье, малоизвестный при жизни поэт, впоследствии признанный одним из великих французских лириков (романтики провозгласили его одним из своих предшественников), писал главным образом элегии и довел до непревзойденного совершенства антологический жанр; Пушкин назвал его «из классиков классиком». Судьба и творчество Шенье глубоко волновали Пушкина — и в пору гонений и ссылки[2], и в последние годы: незадолго до смер-

---

[1] «Временник Пушкинской комиссии. 1973». Л., 1975, с. 72—73.

[2] Вот некоторые стихи, в которых так или иначе сказалась связь с Шенье: 1820 г. — «Нереида», 1821 г. — «Муза», «Дева», «Приметы», «Дионея»; 1823 г. — «Внемли, о Гелиóс...»; 1824 г. — «Виноград», «Ты вянешь и молчишь...»; 1828 г. — «Каков я прежде был, таков и ныне я» — и др.; влияние Шенье Ахматова усматривала также в стихотворениях «Гроб юноши» (1821), «Простишь ли мне ревнивые мечты» (1823), «Ненастный день потух...» (1824), «Сожженное письмо», «Желание славы» (1825) и ряде других.

ти (1835) он возвращается к одному из своих замыслов 20-х годов и создает перевод «Смерти Геракла» Шенье — монументальный барельеф трагического мужества («Покров, упитанный язвительною кровью»).

Шенье прожил недолго (1762—1794) и при жизни опубликовал всего несколько стихотворений, в их числе — два произведения ярко политического пафоса, для него в общем нехарактерного, — революционную оду и «гимн», направленный против Робеспьера. Это, по-видимому, и помогло судьбе укоротить его жизнь. Он был обвинен в принадлежности к заговору и гильотинирован — всего за день до падения якобинской диктатуры (чего не мог, конечно, обойти Пушкин в своей элегии «Андрей Шенье»: «...постой; день только, день один: И казней нет, и всем свобода...»).

В тему о Шенье Ахматова в 20-е годы бросилась — чтоб не сказать «впилась» — с подлинной страстью, не столько ученой, сколько человеческой и личной. Она глубоко прочувствовала то, как потрясала Пушкина судьба изумительного поэта, ставшего одним из постоянных его спутников, — поэта неизвестного, казненного в расцвете сил и забытого[1]. Сборник стихов Шенье был издан ровно через двадцать пять лет после его гибели, в 1819 году.

Сравнивая тексты Пушкина и Шенье, Ахматова постепенно стала склоняться к мысли, что Пушкин познакомился с творчеством французского поэта раньше 1819 года. Судя по записям Лукницкого, она не подозревала о той «конфронтации», в какую тем самым входит с пушкиноведением: ведь ее мнение коренным образом, прежде всего методологически, противоречило «официальному» научному мнению: раз сборник Шенье вышел в 1819 году и другими данными мы не располагаем, стало быть, до этого времени Пушкин никоим образом не мог быть знаком с его творчеством.

Как раз в ту пору назревал один из самых острых и длительных споров в науке о Пушкине: полемика (продолжающаяся до наших дней) об оде «Вольность». Спор этот кружится вокруг нескольких моментов, в том числе: 1) каким годом надлежит датировать оду — 1817-м или

---

[1] Правда, как подчеркивает С. Великовский, «о существовании его рукописного архива в литературных кругах Парижа знали, а доступ к этим бумагам имел кое-кто и помимо его родственников-душеприказчиков» («Вопросы литературы», 1978, № 1, с. 207).

1819-м; 2) кого подразумевал Пушкин в известных строках, обращенных к «Свободы грозной певице»: «Открой мне благородный след Того возвышенного галла, Кому сама средь славных бед Ты гимны смелые внушала», — имелся ли в виду Андре Шенье или какой-либо другой поэт; главным претендентом является здесь старший современник Шенье, переживший его на 12 лет, знаменитый в свое время Экушар Лебрен (1729—1807), автор довольно многих политических од, правда различных по политической ориентации[1].

Общепринятое мнение, что Пушкин не мог быть достаточно знаком с Шенье до 1819 года, сказывалось (в связи с одной из датировок «Вольности» — 1819) на аргументации споривших и само укреплялось, находясь в обороте этого спора. Более того: считалось, что неизданные произведения Шенье вообще никогда не могли доходить до Пушкина. Такого убеждения особенно твердо придерживались, понятно, те, кто считал, что «возвышенный галл» — это Лебрен. Противоречившие этому данные в расчет не брались.

Так, в 1931 году Б. Томашевский еще писал о том, что «в узких кругах поэтов» стихи Шенье (до издания их) «стали приобретать все большее значение и даже вызывали подражания»[2]; можно было предположить, что некоторые из этих стихов могли стать известны и в России, а это могло, разумеется, работать на гипотезу о том, что «возвышенный галл» — это Шенье. Однако в 1940 году Б. Томашевский широко обосновал гипотезу о Лебрене — уже как непреложный факт (одним из аргументов была громкая известность Лебрена как «революционного Пиндара», занявшего еще за шестьдесят лет до написания «Вольности» «место в первом ряду» французских поэтов[3]). И с тех пор утверждение насчет известности неизданного Шенье «в узких кругах поэтов» исчезло из работ ученого — по всей вероятности, как замутняющее концепцию.

В комментарии к десятитомнику Пушкина под редакцией Б. Томашевского имя Шенье встречается крайне редко — только тогда, когда пушкинские стихи представляют собой прямой перевод. Но даже в этих случаях имеют

[1] Интересующихся этой полемикой я отсылаю к «Вопросам литературы», 1978, № 1, где она аннотирована в моем комментарии.

[2] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 6-ти т. (Приложение к журналу «Красная Нива» на 1931 год), т. 6. М.— Л., 1931, с. 381.

[3] Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 322.

место странные вещи, заставляющие задуматься о том, так ли уж строга «строгая наука».

В III томе десятитомника, в комментарии к стихотворению 1827 года «Близ мест, где царствует Венеция златая», лаконично сообщается: «Перевод стихотворения Андре Шенье, опубликованного в 1827 году». Надо понимать, речь идет об уже опубликованном и известном во Франции стихотворении. Но ведь это неправда.

Стихотворение Шенье «Près de bords où Venise est reine de la mer» было и в самом деле напечатано в Париже в 1827 году — но это произошло в *те же дни* (двадцатые числа декабря), когда в «Невском альманахе» был напечатан пушкинский перевод, сделанный *17 сентября.* Больше того: в публикации Пушкин прямо указал: «Перевод неизданных стихов Андрея Шенье».

Все это не составляло тайны для специалистов. И всему этому не нашлось места в академическом примечании. Творческая история стихотворения предстала в заведомо искаженном виде.

Методологический механизм вытеснения истины концепцией выглядит здесь просто: Пушкин ведь лишь один раз засвидетельствовал свое знакомство с неизданным Шенье — не очевидно ли из этого, что и сам случай был единственным (а потому не идет в счет, тем более что он противоречит сложившемуся мнению)!

Такая логика встречается очень часто и считается научно корректной (1=1). Ее философско-методологическая база — это убеждение, что реальность есть то, что нам доступно, и что за пределами нашего наличного знания ничего больше нет.

В отличие от природы, которая не терпит пустоты, превращенный в фетиш «строгий» метод опоры только на «доподлинно известное» без пустоты существовать не может и поэтому парадоксальным образом ведет, как видим, к пренебрежению... доподлинно известным: наглядное свидетельство того, что «буква убивает» и что «опора на факты» как краеугольный камень «точного литературоведения» вовсе не обязательно обеспечивает ему точность.

Пушкинист-дилетант Ахматова не была ни отягощена методологическими стереотипами, ни обуреваема полемическими страстями; находясь в стороне от назревавшего спора, она, не мудрствуя лукаво, сопоставляла тексты — и совершенно невольно (и неведомо для себя) включилась в полемику.

В одной беседе она сообщает, что нашла сходство между пушкинским «Арионом» (1827) и фрагментом Шенье «Дриас», где речь идет о кораблекрушении и спасении героя. Еще более близкое соответствие она усмотрела между словами Пимена о «монахе трудолюбивом», который когда-нибудь будет переписывать «усердный, безымянный» труд летописца, и отрывком из незаконченной поэмы Шенье «Гермес», где говорится о «пыльном, безвестном творении», которое когда-нибудь будет разбирать будущий «мудрец». И наконец, явную цитату из того же «Гермеса» она видит в последней строке стихотворения «Напрасно я бегу к Сионским высотам» (1836).

Ахматова не знала, что и «Дриас» и «Гермес» были опубликованы лишь в 1839 году; тем более мнение ее, с точки зрения «точной науки», — типичный случай любительского безумства: речь может идти либо о случайном (троекратном!) совпадении, либо об использовании — тоже троекратном — общих источников.

Такие версии можно, с грехом пополам, принять в отношении сходства «Ариона» с «Дриасом». Гораздо труднее допустить это применительно к сходству слов Пимена с отрывком из «Гермеса»: ведь строки из «Андрея Шенье»: «Храните рукопись, о други, для себя!..» и пр. — написаны будто под прямым влиянием строк из «Гермеса» о «творении», которое когда-нибудь будут читать; а «Годунов» ведь написан в том же 1825 году, что и «Андрей Шенье».

И уж совершенно немыслимо принять версию о «совпадениях» относительно последнего случая.

В «Гермесе» Шенье говорит о том, как свора собак

По знакомым запахам, блуждающим в воздухе,
Преследует по пахучему следу проворную косулю.

У Пушкина («Напрасно я бегу к Сионским высотам»):

Так, ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,
Голодный лев следит оленя бег пахучий.

Последняя строка Шенье в оригинале выглядит так:

D'un agile chevreuile suit les pas odorants.

Буквально: «Проворной косули преследует (следует за, сопровождает, следит) пахучие шаги (следы)».

Полустишие «следит оленя бег пахучий» есть почти буквальный перевод этой последней строки, ее *синтаксическая калька.*

Кроме того, в черновике этот последний стих — единственный, *не имеющий вариантов*, написанный набело: так часто бывало, когда Пушкин использовал уже готовую художественную формулу.

Думается, этого примера достаточно для того, чтобы смутную гипотезу о возможности знакомства Пушкина с неизданным Шенье превратить в достаточно уверенное предположение. Ничего фантастического тут нет: в условиях наплыва в Россию французских эмигрантов (примем в расчет, что Шенье был жертвой якобинского террора), а в 1812 году — и пленных; в условиях известности Шенье в «узких кругах» литературного Парижа, да еще при том, что погибшего поэта чтили романтики, что ему подражал Мильвуа и т. д., проникновение в Россию списков неизданного Шенье и до, и после выхода его сборника представляется вполне возможным — даже если оно никак не «документировано».

«А. А. на днях узнала, — записывает Лукницкий в мае 1926 года, — что Пушкин мог знать Шенье и до 1819 года: Шатобриан печатает отрывки из него и др. Это на руку А. А. в ее работе»[1].

«На руку» это и тем, кто считает, что «возвышенный галл» — это Андре Шенье; что это о нем говорится: «Открой мне благородный след...» — о нем, а не об Экушаре Лебрене, «след» которого не нужно было «открывать», который, в отличие от Шенье, многажды издавался и был прочно прославлен. Здесь из сферы историко-литературной мы возвращаемся в сферу человеческую, — именно эта сфера волновала Ахматову, именно человеческий смысл тяготения Пушкина к Шенье был эпицентром ее интереса к теме.

Для нее было главным то, мимо чего единодушно проходили обе спорящие стороны, увлеченные «фактической» аргументацией: судьба Шенье в представлении Пушкина. Не мог Лебрен привлечь столь прочное и восторженное внимание русского поэта. Лебрен был поэт с благополучной судьбой, переживший монархию, революцию, якобинский террор, термидор и триумфальное восхождение Бонапарта, — его многочисленные «гимны» ему не повредили. А от образа Шенье веяло духом трагедии, духом

---

[1] О том, что Шатобриан в «Гении христианства» (1802) цитировал Шенье, Пушкин упомянул в наброске статьи «Об Андре Шенье».

героической легенды[1]. Этот-то дух и есть то, что сильнее всякой буквы. Не случайно в одной из бесед Ахматова высказала предположение, что когда сосланный Пушкин в начале элегии «Андрей Шенье» говорит о своей «незнаемой лире» (в то время как имя его гремело!) — он сознательно строит образ своей судьбы по аналогии с «безвестной» судьбой поэта, ставшего жертвой тирании и сохранившего мужество до конца.

Любопытно звучит сегодня одно высказывание Ахматовой, записанное Лукницким в марте 1927 года: говоря «о некоторых пушкинистах теперешних», она предположила, что кое-кто из них «преследует «тайную» цель: «найти Пушкину благородных предков», доказать, что Пушкину источниками служили и оказывали на него влияние главным образом перворазрядные поэты... Сказала, что такое желание... конечно, очень благородно, но, однако, черное все же остается черным, а белое — белым. Предсказывала, что следующее полное собрание произведений Пушкина... будет несомненно с таким уклоном: со стремлением показать (sic!) Пушкину благородных предков».

Исполнилось буквально то, о чем говорила Ахматова: мы уже видели, как в «полном собрании произведений Пушкина» «белое» было выдано за «черное» с «тайной» целью заменить Шенье (репутация его начала представляться сомнительной) более «благородным предком» — «перворазрядным» Лебреном. Слова Ахматовой выглядят и впрямь «предсказанием» той многолетней дискуссии, в которой титул «возвышенного галла», гражданского учителя молодого Пушкина, будет оспариваться у полузабытого ко времени оды «Вольность» элегического поэта, казненного якобинцами, в пользу именитого «революционного Пиндара»...

Таков один из примеров разницы между тем, что часто называют научной точностью, и тем, что является точностью «в высшем смысле», — той чуткостью сердечного постижения, без которой самый точный «факт» мертв и мертвит все вокруг себя.

Именно благодаря этой чуткости Ахматова опережала науку и в пору своей пушкинистской молодости. Так, к ее разысканиям в области языковой работы Пушкина генетически примыкает важный замысел: начатая ею и со-

---

[1] Выражение С. Ланды.

храненная Лукницким «картотека» «самоповторений» Пушкина — устойчивых словосочетаний, использовавшихся им неоднократно без изменений или с незначительными изменениями[1], — замысел, отмеченный большой прозорливостью. Подбирая и сортируя эти «кирпичики» пушкинской поэтической речи, отдавала ли Ахматова себе отчет в том, что они — тоже своего рода «метафизический язык»; в том, насколько тесная связь существует между беспримерно стойким тяготением Пушкина к «самоповторениям», или, как скажут сейчас, инвариантности (будь то в области фразеологии или — как позже обнаруживала не раз сама Ахматова — на уровне сюжета, ситуаций, мотивов, образов и пр.) и глубочайшими основами его художественного созерцания и духовного мира, бесконечно многообразного в проявлениях, но монолитно единого? Во всяком случае, едва «заглянув» в Пушкина глубоко, она соприкоснулась с огромной теоретической и философской проблемой — проблемой законов и структуры художественного (и не только художественного) мышления — в данном случае пушкинского — с той стороны, которая сегодня занимает многие умы.

Я убежден, что то упреждение, с которым она работала с самых первых шагов в пушкинистике, связано с тем, что она не только тогда, но и потом — при несомненном профессионализме, нестандартном, дерзком и артистическом, — была *любителем* в самом высоком и простом смысле этого слова, происходящего от глагола «любить». Это, помимо таланта, и сообщило ее работам о Пушкине остроту и свободу взгляда, широту дыхания, а главное — непосредственность, смелость и веру, без которых не бывает прозрений.

Вот почему для меня Ахматова — ярчайший представитель «народного пушкиноведения». Этому не противоречит ее знаменитость.

---

[1] См.: «Вопросы литературы», 1978, № 1, с. 202—205. Если довести дело до конца, получится целый том. Ахматова по поводу этих «самоповторений» ссылается в одной из бесед на разыскания другого поэта, у которого, кстати, есть очень важные слова: «Лексические и интонационные пристрастия не случайны. «Языком, сердцу внятным» они порой говорят о поэте больше, чем он сам бы хотел сказать о себе. Они обнаруживают подсознательные душевные и духовные процессы, как биение пульса обнаруживает скрытые процессы физического тела. Считать их — не пустое занятие: это — как считать пульс».

3. ГЛУБОКИЕ ВОДЫ

Сотворена река, она все течет,— так Пушкин.

«Пинежский Пушкин»

На закладке одной из книг, находящихся в библиотеке Пушкина, его рукой написано:

Воды глубокие
Плавно текут.
Люди премудрые
Тихо живут.

Есть древняя восточная пословица, смысл которой в том, что если мудрый человек войдет в пещеру, завалит вход камнем и шепотом скажет мудрое слово — оно рано или поздно войдет в мир.

Это можно отнести ко всякой народной — безымянной — культуре: она всегда тихо, непышно жила, как за морем синичка, никогда не претендовала на широковещательность, веками говорила шепотом в своей «пещере» — в кругу семьи, соседей, друзей, деревни, уезда, губернии, — но слово ее рано или поздно входило в мир.

Многие из пушкинистов-любителей, о которых я говорил, так и рискуют остаться безвестными гениями: «Люди верят только славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротою, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в «Московском телеграфе» («Путешествие в Арзрум»). Достижения «народного пушкиноведения» поступают в общее обращение незаметно и почти безымянно. Этот «фольклорный» поток — один из ручьев «плавно текущих» «глубоких вод» культуры. Культура всегда, во все времена, росла «снизу». При практической неосязаемости, при полном, казалось бы, отсутствии «средств» («Я сам скажу, что войско наше дрянь», — признается Гаврила Пушкин Басманову), «мнение народное» плавно и тихо вершит свою решающую роль.

В одной из бесед с Лукницким Ахматова «убежденно сказала»: «Я считаю, что Пушкин — поэт, какому равного нет во всей мировой литературе. Он — единственный...» Я,— продолжает Лукницкий,— попытался не согласиться с этим утверждением».

Эта попытка была не случайна: мнение Ахматовой выглядело тогда, с научной точки зрения, — как бы это сказать,— слишком смелым, что ли. Говорить такое было не в духе времени; отсюда наступательный и полемический тон Ахматовой. И даже Лукницкий, филолог, человек, благоговейно ловивший каждое слово своей собеседницы, отнесся к ее утверждению как к выходке гения.

Слова Ахматовой формулируют «мнение народное», выражают безотчетное, зоркое и мудрое соборное чутье, которым русский «мир» угадывал и угадывает в Пушкине и несравненно своего, и безоговорочно первого, и единственного в мире. Чувство это не упало с неба и никем не внушено извне; ему никогда не было дела до того, «В почете ли Пушкин иль нет» (Пастернак), потому что в России подлинное величие, связанное со всечеловеческим стремлением к истине, добру и красоте, не просто «почитают», но — любят. Исключительность народного отношения к Пушкину и есть знак его исключительности среди мировых гениев.

Тихое и непреодолимое «мнение народное» напирало на науку «снизу» — и добилось своего. Можно смело сказать, что в 60—70-х годах началось изучение Пушкина как «единственного» явления, «какому нет равного во всей мировой литературе». В этом истинном контексте по-настоящему осознаются, обновляются громадные заслуги «старого» пушкиноведения — но существенно обновляется и методология. На первый план выступает универсальный и символический смысл пушкинского творчества, его беспрецедентная бытийственная напряженность, его многомерность, открытость, антиномичность. Раскрывается преемственная связь «родоначальника новой русской литературы» с традициями и нравственными ценностями древнерусской литературы, светской и духовной, вырисовывается эволюция миропонимания Пушкина, во всем драматизме и величии предстает его творческий и человеческий путь — его духовная биография, философский и нравственный пафос его творчества. (Я не называю имен корифеев «старого» и ярких представителей «нового» пушкиноведения только потому, что у меня нет задачи подробного обзора.)

Все это имеет непосредственное отношение к обновлению понимания народности Пушкина, которое часто было поверхностным, хотя верные основы были заложены еще Гоголем и Достоевским.

Суть пушкинской народности — не в каких-то экзотически-национальных особенностях: такие выпирающие черты вряд ли в Пушкине и есть; вообще говорить о его «своеобразии» так же смешно, как, к примеру, об оригинальности Баха. Самым ближайшим образом народность Пушкина сказывается в его естественности — той естественности, высочайшие образцы которой дает фольклор и которая не имеет ничего общего с эмпиризмом. Поэзия, как и фольклор, имеет дело с бытием — но она не берет бытие готовеньким, она трудом добывает его из быта; выражение «язык богов» было неорганично для русской поэзии — она всегда тяготела к тому, чтобы быть языком людей, пусть «метафизическим» («Поэзия есть бог в святых мечтах земли», — Жуковский), но все же человеческим. Естественность Пушкина — это достоверность знания о высшем порядке вещей в этом мире, достоверное выражение такого знания; в старину людей, обнаруживавших подобное знание, называли пророками; называл их так народ, и пророки были явлением народным. Речь пророков могла быть ясна или темна, но она всегда была естественна, потому что выражала то, что есть.

Естественность Пушкина, прозрачная, «понятная» и в то же время непроницаемая и непостижимая, — это колыбель и форма тех родовых свойств его дара, которые мы называем гармонией и объективностью и которые являются в высшей степени бытийственными, а потому — народными свойствами. Мы чаще всего неточно толкуем эти пушкинские качества. Дух Пушкина — вовсе не дух эллинской или ренессансной эстетической гармонии, в которой «естественность» — часто уже не язык, не форма, а сама суть, *обожествленное естество.* «Естество» Пушкин никогда не обожествлял: в естественных формах он говорил о «сверхъестестве», о *существе.* В его гармонии и объективности нет олимпийской невозмутимости достигнутого, дух Пушкина — это дух антиномичности, когда то, что кажется взаимоисключающим, складывается в одну неразъемлемую рассудком правду: «Унынья моего Ничто не мучит, не тревожит»; «Унылая пора! Очей очарованье!»; «Я вас *любил;* любовь еще, быть может, в душе моей *угасла не совсем»,* — он не хочет ничем печалить и именно этим пронзает.

Это неустойчивое равновесие, в котором каждая чаша весов вечно готова перетянуть, но никогда не перетягивает, — одна из основ его «загадочности», его, по слову Го-

голя, неприступности, наконец — его непереводимости (перевести «Я вас любил...» — все равно что схватить руками воздух).

«Клоп есть тайна, и тайны везде», — говорится в черновиках «Бесов» Достоевского. Гармония Пушкина — это обыкновенность, в которой разверзаются тайны бытия. Правы те умные люди (и среди них Пастернак), которые говорят, что гений ближе всего к обыкновенному человеку.

В знаменитой статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828) Иван Киреевский говорит (не употребляя этого слова) об антиномичности, присущей русскому характеру. Там же он характеризует «третий период развития» поэзии Пушкина, «период поэзии русско-пушкинской»: «Отличительные черты его суть какая-то беспечность, какая-то особенная задумчивость и, наконец, что-то невыразимое, понятное лишь русскому сердцу; ибо как назвать то чувство, которым дышат мелодии русских песен, к которому чаще всего возвращается русский народ и которое можно назвать центром его сердечной жизни?»[1]

«Какая-то», «что-то», «невыразимое», «как назвать?..»

«Невыразимость», вероятно, и дала повод, с одной стороны, для возникновения «мифа о загадочной русской душе», а с другой — для распространенных издавна на Западе (вспомним хотя бы «Дорогу в Россию» Мицкевича) соображений относительно некой текучей расплывчатости, «неоформленности», «недовоплощенности» этой души, этого духа,— каковая недовоплощенность неудобна, в частности, для житейского благоустроения, для порядка и надлежащего уюта в жизненном быте и прогрессе. Но не всякая «оформленность» хороша, и не всякая «воплощенность» меряется благополучием и прогрессом. «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать», — сказал Пушкин, и эта его «Элегия», антиномически соединяющая счастье жизни и страдание, — одно из самых русских стихотворений в русской поэзии.

Народность Пушкина — в коренном родстве, может быть, адекватности его дара этому «загадочному» духу.

Один американский литературовед пренебрежительно написал: «При тщательном изучении творчества Пушкина

---

[1] Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979, с. 53.

выясняется, что поэзия Пушкина имеет лишь узконациональное значение... *Пушкин — кобзарь, то есть народный певец, основа поэзии которого — национальный фольклор»* [1].

Сильна же вещь правда, если она говорит и устами самого непонимания, если светится сквозь самые нелепые одежды!

4. СЛОВО И ИДЕАЛ

Сел выше всех, думу сдумал крепче всех.

«Пинежский Пушкин»

Гоголь писал о пушкинской поэзии: «Все уравновешено, сжато и сосредоточено, как в русском человеке, который немногоглаголив на передачу ощущенья, но хранит и совокупляет его долго в себе, так что от этого долговременного ношенья оно имеет уже силу взрыва, если выступит наружу».

«Пушкин нашел... свои идеалы в родной земле, воспринял и возлюбил их всецело своею любящею и прозорливою душою», — сказал Достоевский.

Слово — это и звук, и смысл. Слова обозначают предметы жизни, но родилось слово для того, чтобы связывать человека с человеком, со всеми людьми, а всех людей — с жизнью и ее смыслом. Идя к народному слову, Пушкин «нашел» народные идеалы.

* * *

Поэтическое слово XVIII века (главный пример — Державин) стремилось быть зеркалом государственной силы. Эпохе, первой задачей которой было материальное могущество, и слово было нужно материальное, плотное и тяжелое на вес; гиперболическая образность Державина происходила от стремления материализовать даже отвлеченности. «Новая поэзия» — в лице непосредственных предшественников Пушкина — Батюшкова, Жуковского — тяготела к тому, чтобы дематериализовать даже предметную реальность, превратить слово в парящую над землей лег-

---

[1] Spector I. The Golden Age of Russian Literature. Freeport. N. Y., 1971, p. 29.

кокрылую тень вещи. Романтическое слово Пушкина соединяло в себе достижения обеих «школ», сливало в одно целое могучую плотность, символическую идеальность и реальную предметность. В этом звонком и роскошно сверкающем слове одушевленная материальность горда своей силой, как одушевленная плоть в античной статуе. Слово раннего Пушкина и создало ему репутацию «ренессансного» поэта.

Но я имею в виду сейчас такое слово, в котором нет алмазного блеска, нет многоцветности и ликующей игры мускулатуры — нет ничего, кроме него самого. «Я вас любил; любовь еще, быть может, В душе моей угасла не совсем; Но пусть она вас больше не тревожит: Я не хочу печалить вас ничем...»

Невозможно решить окончательно, что говорит в этих стихах: неслыханное самоотвержение; преодолеваемая, но не сдающаяся боль, обида, ревность; благородное смирение; благодарность за сильное и страстное, но минувшее переживание или горечь не оцененного и потому затухающего чувства. Все материальное, все предметное, уже достигнув вершин одушевленного могущества, готово скрыться и умереть в идеальном. Слово подходит к той грани, за которой поэзия как «мышление образами» (Белинский) должна, в сущности, перестать быть поэзией: оно изгоняет из себя образ, оно работает только смыслом, и притом прямым, буквальным смыслом; оно означает только то, что означает в обычной человеческой речи, — но результата достигает сверхобычного: поэзия, отрицающая, казалось бы, самое себя, становится *абсолютной поэзией* — абсолютной потому, что она не облечена ни во что, кроме голого слова; абсолютной в силу самоотрицания. Так чувство любви достигает в стихотворении «Я вас любил...» несравненной высоты и чистоты именно тем, что самоотреченно зачеркивает себя, отодвигаясь в план прошлого: «любил».

Скрытая гармония сильнее явленной, говорил Гераклит. Таково простое слово у Пушкина. Кажется, что именно его в первую очередь имел в виду Гоголь, когда писал, что сочинения Пушкина «так же тихи и беспорывны, как русская природа. Их только может совершенно понимать тот, чья душа носит в себе чисто русские элементы, кому Россия родина, чья душа так нежно организирована и развилась в чувствах, что способна понять неблестящие с виду русские песни...».

* * *

Известна роль, какую в народной поэзии играют традиционные, устойчивые и простые словесные формулы. Первоначальные связи между ними и их исходными значениями часто утеряны: для фольклора любая молодая девушка — красна девица; однако в скрытом виде эти формулы кристаллизуют понятия о нравственных ценностях народа (красна девица не обязательно красива, но прекрасна молодость и прекрасна женщина; добрый молодец, как правило, справедлив и стоит за правду, а добрый конь — не только хорошая лошадь, но и друг добру молодцу, не только «верный слуга», но и «верный товарищ»). В фольклорном «штампе» запечатлена универсальность, единственность нравственной истины, ее безотносительность и неподвластность обстоятельствам. Вот почему такие формулы могут быть употреблены в любом фольклорном контексте. Когда то абсолютное и безотносительное, что запечатлено в формуле, попадает в конкретные, относительные обстоятельства контекста, обнаруживается *реальность, жизненность* абсолютного; да и в само́м «относительном» начинает просвечивать то, что́ в нем есть универсального. Возникают новые значения, единственные и живые.

Вот записанная Пушкиным народная песня.

Туто жил-поживал господин Волконский-князь,
У этого у князя был Ванюша-ключничек.
Ваня год живет, другой живет,
На третий год князь доведался;
Закричал-та князь Волконский своим громким голосом:
«Как есть ли у меня слуги верные при мне?
Вы подите-приведите вора Ваньку ключничка!»
Как ведут Ванюшу широким двором,
Как у Ванюшки головка вся проломана,
Коленкоровая рубашка на нем изорвана,
Сафьяновые сапожки кровью принаполнены.
Закричал-та князь Волконский громким голосом:
«Вы подите-ка — вы выройте две ямы голубокиих,
Вы поставьте-ка два столбика дубовыих,
Положите перекладец сосновыий,
Повесьте две петельки шелковые,
Пускай Ваня покачается,
Молодая-то княгиня попечалится!»

В смысле «средств» здесь нет ничего «нового»: все дано фольклорной традицией. Кроме того, каждое слово тут, в соответствии с народной поэтикой, автологично, то есть

употребляется в своем прямом, буквальном, нефигуральном значении.

Но, оказывается, больше ничего и не нужно. Именно однозначность формул и предметность «нагой простоты» потрясают выразительностью и правдой. «Широкий двор» подчеркивает одиночество и беззащитность героя; «головка вся проломана» — какая-то бесстрастная *эпическая жалость* к провинившемуся; «сафьяновые сапожки», «принаполненные кровью», — жуткий контраст, в котором физический ужас переливается в *эпическое сострадание*. Из простых слов, сугубо материальных, — «дубовые», «сосновые», «шелковые» — *строится* то, что не названо прямо, о чем в песне зловеще умалчивается. И единственное слово, простое и однозначное,— «покачается», — как молния освещает и соединяет все сказанное и не сказанное. Песня «немногоглаголива» — потому и накапливает «силу взрыва», совершающегося в конце.

Подобное слово и подобная поэтика тянули Пушкина к себе, как тянет человека в родные места (не случайно, кстати, он с ранних пор тяготеет к устойчивым «формулам», ситуациям и мотивам, работающим в разных контекстах, как это происходит, например, в народных сказках). И чем дальше, тем больше он обращается к простому, автологичному слову и именно из его однозначности извлекает ошеломляющий эффект:

Торчат железные зубцы,
С костями груды пепла тлеют,
На кольях скорчась мертвецы
Оцепенелые чернеют...
Недавно кровь со всех сторон
Струею тощей снег багрила...

Привычнее (казалось бы, и естественнее) было написать прямо противоположное: густой струею, струей обильной. И этот эмоциональный нажим был бы литературным клише. Народное слово нажима не заключает, — оно говорит только то, что есть. И слово «тощая» показывает, какова струя крови *на самом деле:* это тонкая и какая-то острая струйка, пронзающая, ранящая нетронутую белизну снега; это не бой, а казнь, картина насилия над беззащитными, обескровленными от мук.

Слово «прилежный» связывается обычно с понятием о тихом усердии и покое. Пушкин ставит его в динамический контекст:

Арапники в руках, собаки вслед за нами,
Глядим на бледный снег *прилежными глазами,*
Кружимся, рыскаем...

«Спокойное», «тихое» слово обнаруживает сосредоточенную стремительность, обретает смысл предметный до буквальности, до обнажения «материальной», корневой основы: может быть, всадник, напряженно глядящий вперед, *прилег* к шее коня.

В обоих случаях слово, оставаясь, как и в народной песне, тихим, простым, автологичным, однозначным, обнаруживает универсальность: оно сжато в пружину, которую освобождает контекст.

Среди записей Пушкина есть плач невесты:

Как-то мне будет в чужие люди идти?
Что как будет назвать свекра батюшкой?
А как будет назвать свекровь матушкой?
(т. е. стыдно) [1]
Бог тебе судья, свет мой, родимый батюшко!
Али я тебе, молодешенька, принаскучила?

Эти простые *личные* слова сохраняют весь порядок повседневной речи, в котором, однако, уже содержится поэзия: повторы («Как-то мне будет... Что как будет... А как будет...»), общая ритмическая основа, интонационная целостность. Это еще обыкновенная речь и уже стихи, и весь строй их «предметен» и «идеален» одновременно.

Стихотворение «Я вас любил...» родственно этому взволнованному монологу, соприродно ему. Родственно как личный монолог; родственно словами, которые означают только то, что означают в обычной жизни; повторами («Я вас любил... Я вас любил... Я вас любил...»), которые как будто и не поэтической, а чисто разговорной логикой рождены; естественностью рифм, которые кажутся непредвиденными, чуть ли не случайно получившимися, — как «случайно» созвучие «батюшкой — матушкой»; родственно органичностью ритма, который словно сам по себе растет из складывающихся слов, так что поневоле кажется: а не ямбом ли говорим мы все, не замечая этого? Высочайшая и могущественнейшая поэзия рождается из простейшей и естественнейшей человеческой речи и в нее же готова вернуться, а предметное содержание этой обычной речи готово, в ответ, умереть в идеальном содержании поэзии. Эта «скрытая гармония» и дает вечно длящийся беззвучный взрыв.

[1] Примечание Пушкина.

Для того чтобы слово, не заключающее в себе ничего, кроме самого себя, кроме своего простого значения, могло вместить в себя человеческий мир, нужно, чтобы оно было обеспечено истинностью авторского знания о мире, иначе говоря — истинностью нравственного идеала, который является точкой отсчета и целью, альфой и омегой всякого подлинного знания о человеке. Стремление к «неслыханной простоте», которое овладевает многими художниками в пору зрелости, — не чисто эстетическое стремление: оно лишь отражает тяготение к нравственному идеалу, который есть побудительная причина (пусть скрытая) и конечная цель (пусть неосознанная) подлинного творчества. Зрелый художник знает, что настоящий идеал не может быть замысловат и что мудрость проста. Но он также чувствует, что простота не есть цель сама по себе: для того чтобы простота стала красотой и выражала истину, она должна быть обеспечена идеалом добра.

Простое слово, равное слову обычной речи и в то же время сохраняющее всю полноту связей с целостным миром, стало вершиной эволюции пушкинского поэтического слова. Обогащенный опытом своих предшественников в литературе, Пушкин пришел к народному слову — первоисточнику всякой литературы.

Но это не было простое заимствование, простое следование народному творчеству. Фольклор стал у Пушкина работать в новой системе — в системе литературы, участвовать в ее строительстве.

* * *

Перед нами — последняя глава романа «Дубровский», оставленного автором в начале 1832 года.

«На валу подле маленькой пушки сидел караульный, поджав под себя ноги: он вставлял заплатку в некоторую часть своей одежды, владея иголкою с искусством, обличающим опытного портного, и поминутно посматривал во все стороны.

Хотя некоторый ковшик несколько раз переходил из рук в руки, странное молчание царствовало в сей толпе; разбойники отобедали, один после другого вставал и молился богу, некоторые разошлись по шалашам, а другие разбрелись по лесу или прилегли соснуть по русскому обыкновению.

Караульщик кончил свою работу, встряхнул свою рухлядь, полюбовался заплатою, приколол к рукаву иголку, сел на пушку верхом и запел во все горло меланхолическую старую песню:

Не шуми, мати зеленая дубровушка,
Не мешай мне, молодцу, думу думати».

Бросается в глаза настойчивость, с которой Пушкин (не без юмора) подчеркивает будничность, обыкновенность этого — по всем понятиям романтического — быта. Картина крашена в один серый тон. Вырванный из контекста, этот отрывок выглядит полемикой с романтической прозой в духе Марлинского. Но вот что происходит после того, как караульный «запел во все горло».

«В это время дверь одного из шалашей отворилась, и старушка в белом чепце, опрятно и чопорно одетая, показалась у порога. «Полно тебе, Степка, — сказала она сердито, — барин почивает, а ты знай горланишь; нет у вас ни совести, ни жалости». — «Виноват, Егоровна, — отвечал Степка, — ладно, больше не буду, пусть он себе, наш батюшка, почивает да выздоравливает».

Этот штрих проясняет смысл картины. Перед нами не совсем настоящие разбойники. Это те же крепостные, изменились лишь внешние условия их существования и занятие. В разбойничьем лагере сохраняются привычные, обыкновенные отношения между крепостными и барином. Если бы не барин — никаких разбойников не было бы: как только Дубровский исчез, «грозные посещения, пожары и грабежи прекратились... Дороги стали свободны».

Поворот к такому пониманию производит народная песня: Степка начинает петь во все горло для того, чтобы тут же замолкнуть при словах няни в белом чепце, оберегающей покой барина. Песня служит мотивировкой для появления няни.

Нельзя не заметить теперь, что эпитет, приданный песне, неточен: слово «меланхолическая» тут никак не самое подходящее. Таким нерусским, ученым словом и так приблизительно, извне, со стороны, мог бы назвать песню, скажем, сам Владимир Дубровский, барин, человек образованный и песне этой чужой.

Но характеристика принадлежит автору, который песню знает. И неточен автор намеренно. Точно так же намеренно он и обрывает песню после двух (и в самом деле «меланхолических») строк.

Дело в том, что разбойники — не совсем настоящие, а песня — самая настоящая разбойничья, сочиненная, по преданию, грозным Ванькой Каином. Произведение, известное автору как бунтарское, играет, таким образом, в тексте роль, противоположную своему содержанию: песня подчеркивает нерушимость устоев, обыкновенность отношений. Содержание ее в этом контексте не важно и не нужно — оно не свое для этих разбойников, и для Степки не свое, поэтому он и орет во все горло, без всякого понятия. Бунтует тут не народ, а дворянин, — и народная песня подается лишь как внешний, формальный атрибут разбойничьего быта, а скорее — просто случайный. Поэтому автор в песню дальше не заглядывает и нам не дает — иначе не будет правды.

Как раз на этой главе и был оборван «Дубровский», — Пушкин думал уже над другим романом. Он, наверное, уже представлял, что будет, если песню привести целиком.

«*Необыкновенная картина* мне представилась: за столом, накрытым скатертью и установленным штофами и стаканами, Пугачев и человек десять казацких старшин сидели, в шапках и цветных рубашках, разгоряченные вином, с красными рожами и блистающими глазами... Все обходились между собой как товарищи и не оказывали никакого особенного предпочтения своему предводителю... Каждый хвастал, предлагал свои мнения и свободно оспоривал Пугачева. И на сем-то странном военном совете решено было идти к Оренбургу... Поход был объявлен к завтрашнему дню. «Ну, братцы,— сказал Пугачев,— затянем-ка на сон грядущий мою любимую песенку. Чумаков! Начинай!» — Сосед мой затянул тонким голоском заунывную бурлацкую песню, и все подхватили хором:

Не шуми, мати зеленая дубровушка,
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати.
Что заутра мне, доброму молодцу, в допрос идти
Перед грозного судью, самого царя.
Еще станет государь-царь меня спрашивать:
Ты скажи, скажи детинушка, крестьянский сын,
Уж как с кем ты воровал, с кем разбой держал,
Еще много ли с тобой было товарищей?
Я скажу тебе, надежа православный царь,
Всеё правду скажу тебе, всю истину,
Что товарищей у меня было четверо:
Еще первый мой товарищ темная ночь,
А второй мой товарищ булатный нож,
А как третий-то товарищ, то мой добрый конь,
А четвертый мой товарищ, то тугой лук,

Что рассыльщики мои, то калены стрелы.
Что возговорит надежа православный царь:
Исполать тебе, детинушка, крестьянский сын,
Что умел ты воровать, умел ответ держать!
Я за то тебя, детинушка, пожалую
Середи поля хоромами высокими,
Что двумя ли столбами с перекладиной.

Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, — все потрясало меня каким-то пиитическим ужасом».

Песня нашла свое место — и здесь ее не оборвешь. У нее новая роль: именно песня определяет весь строй и пафос — открытый пафос, не такой уж частый у Пушкина, — этого, быть может, самого патетического места в пушкинской прозе.

Параллелизм отрывков из «Дубровского» и «Капитанской дочки» несомненен (кто знает, может быть, песня, оборванная в последней главе оборванного «Дубровского», имеет непосредственное отношение к первым и неясным глубинам замысла нового романа?). Контраст этих эпизодов разителен и осознан.

Вместо серой картины — ощущение буйства красок. Вместо «некоторого ковшика» — стол, «установленный штофами и стаканами». Там — «странное молчание», здесь — «странный военный совет». Там — обыкновенные отношения барина и холопьев, здесь — «необыкновенная картина», полный демократизм. И песня здесь именуется не «меланхолической», а по-русски крупно и размашисто — «заунывная бурлацкая». Степка бестолково заорал ее — сподвижники Пугачева очень хорошо понимают, что и о чем поют: «любимая песенка» для них почти гимн.

В «Дубровском» песня безразлична к содержанию рассказа до того, что собственное ее содержание остается за его пределами, но она участвует в сюжете как служебная мотивировка. В «Капитанской дочке» песня ничего не мотивирует, в сюжетном движении не участвует: у нее есть свой собственный сюжет и содержание. Не проза вбирает песню в себя, а песня строит прозу; она создает «необыкновенность» ситуации, — ситуация же состоит в потрясении устоев, которые в «Дубровском» оставались незыблемыми. Старая почва дала трещину. Степка называет барина «батюшкой» — Гринев в своем страшном сне слышит дру-

гое: «Это твой посаженый отец, поцелуй у него ручку, и пусть он тебя благословит...» ...Ужас и недоумение овладели мною...»

В тексте эпизода с песней бросаются в глаза два эстетически несовместимых выражения. Перед песней — грубовещественное, «низкое» — *«красные рожи»*. После песни — перехватывающее дух: *«пиитический ужас»*. Эти стилистические дисгармонирующие выражения — опорные точки всего эпизода. Песня соединяет, связывает их, как мост, а они поддерживают ее. Связанные песней, несовместимые выражения оказываются неожиданно, неправдоподобно гармонирующими — создавая двуединый контекст: одно здание, в котором верх не существует без низа,— и эмоционально однородными, потому что находятся в поле тяготения одной и той же простонародной песни: два яблочка, недалеко упавшие от яблони.

Сцепление «литературного» с «простонародным» произвело «взрыв», обнажающий новый стиль — стиль русского романа, открытый «Капитанской дочкой».

* * *

Выражение «пиитический ужас» — одна из самых вдохновенных находок в русской литературе. За несколько лет до романа, в стихотворении «В часы забав и праздной скуки», Пушкин употребил сходное выражение:

И внемлет арфе серафима
В *священном ужасе* поэт.

Это — 1830 год: герой внимал — и его охватил священный ужас. Теперь ужас — «пиитический», на месте небесной арфы — хор главарей мятежа, на месте серафима — красные рожи.

Такое сопоставление дает масштаб, которым, со времени Пушкина, культура стала мерить свои отношения с народом. На смену прежнему взгляду на народ — отчужденно-поверхностному, или умиленному, или жалостливому, или снисходительному — пришел новый, полный и очарованности, и глубокого драматизма.

Пугачевская тема была художественным открытием. Открытие это проявило себя во всем строе романа. Главным орудием оказался здесь фольклор, его слово и его поэтика.

Применить фольклор Пушкин мог, только художественно изучив его, сделав «своим». Решающую роль тут сыграли пушкинские сказки, первая из которых написана в том же 1830 году, что и стихотворение «В часы забав и праздной скуки».

В самом сюжете «Капитанской дочки», в судьбе Гринева есть что-то от судьбы сказочного героя, а в Пугачеве — от Бабы Яги, которая добра молодца не съела, а напоила, накормила и спать уложила. Да и само появление таинственного вожатого из самой стихии бурана — сказочное, и «заячий тулупчик» — тоже из сказки («Помоги мне, добрый молодец, я тебе пригожусь»).

Цветаева писала, что Пушкин-историк оставил историческому Пугачеву те былинные и сказочные черты, которые есть в Пугачеве «Капитанской дочки». Но она же сама показывает, что такие черты в реальном Пугачеве *были* и Пушкиным-историком только отражены: «Берегись, государь, — сказал ему старый казак, — неравно из пушки убьют». — «Старый ты человек, — отвечал самозванец, — разве пушки льются на царей!» Как было людям не поверить, что перед ними настоящий — *сказочный* — царь?

«— После обеда батюшка наш, — говорит казак Гриневу, — отправился в баню, а теперь отдыхает. Ну, ваше благородие, по всему видно, что персона знатная: за обедом скушать изволил двух жареных поросят, а парится так жарко, что и Тарас Курочкин не вытерпел, отдал веник Фомке Бикбаеву да насилу холодной водой откачался. Нечего сказать, все приемы такие важные...» В простонародных представлениях, которые отражены и в сказках, царь — тот же мужик, разве только помасштабнее, и в короне («дворец» Пугачева в романе — крестьянская изба, оклеенная золотой бумагой: настоящая сказочная декорация). Если в реальной жизни до бога высоко, до царя далеко, то в сказке простолюдин вспоминает, что царь — тоже человек. Подобный царь, конечно, может «поздно вечерком» подслушивать позадь забора, о чем говорят три девицы. А царевна — обыкновенная деревенская девушка, мастерица на все руки: зайдя в дом, она тут же принимается за хозяйство, и только разговор у нее царский: «Вмиг по речи те спознали, Что царевну принимали». А царицей может быть обычная мужичка, окруженная соответствующим антуражем, «боярами и дворянами», по-царски едящая и пьющая: что может быть роскошнее «заморских вин» и «пряника печатного»?

Все это — сказка; но разве все это не правда, только более простая и крупная, чем правда нашего житейского опыта?

Сказки Пушкина ввели фольклор прямо в литературу, ввели как живую творческую силу. Это был эстетический переворот; не случайно современники единодушно отвернулись от них; и долго еще оставалось непонятым, что с ними связан своими художественными корнями первый великий русский исторический роман, что они стали творческой мастерской основателя русского реализма. Опыт фольклора нужен был русскому реализму как школа правды. Если с эстетической стороны сотрудничество Пушкина с фольклором было «потрясением устоев» литературы, то в нравственном смысле оно было восстановлением устоев и их упрочением; и это обнаружилось в «Капитанской дочке».

* * *

В 1828 году, в день своего рождения, Пушкин написал стихотворение «Дар напрасный, дар случайный». Это очень нехарактерное для Пушкина стихотворение — не потому, что мрачное, а потому, что однозначно-безысходное (из него вряд ли можно извлечь больше того, что прямо сказано в словах), отражающее минутное настроение.

Прочитав это стихотворение, митрополит московский Филарет написал стихотворный же ответ: «Не напрасно, не случайно Жизнь от Бога мне дана». В начале 1830 года Пушкин ответил стихами, в которых признавал свою неправоту:

В часы забав иль праздной скуки,
Бывало, лире я моей
Вверял изнеженные звуки
Безумства, лени и страстей...

Лицемерить в стихах Пушкин не умел: его ответ был правдой. Он был адресован не только и не столько лично митрополиту, сколько самому себе. Слова о том, что жизнь дается человеку не напрасно, что правда и смысл жизни существуют реально, были собственным, органическим ощущением Пушкина; если бы человек такого масштаба, таких сил и такого темперамента, как он, придерживался иного воззрения (кроме особо мрачных минут), ему бы ничего не оставалось как однажды пустить себе пулю в лоб либо удариться в самый безудержный разгул, а не

работать так, как работал он. Правда обращённого к нему увещания была его правдой, правдой автора «Пророка». Не случайно в последней строфе его ответа появился тот же «угль, пылающий огнем», и тот же персонаж, что и в «Пророке»:

Твоим *огнем душа палима,*
Отвергла *мрак* земных сует [1],
И *внемлет арфе серафима* [2]
В священном ужасе поэт.

Этот «священный ужас» и стал прообразом «пиитического ужаса» Гринева. Но у Гринева повод был другой.

«Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице», — вспоминает Гринев. Иными словами, он характеризует песню как гимн обреченности.

Но как прообразом «пиитического ужаса» был «священный ужас», так и у *пира,* свидетелем которого оказался Гринев, был свой прообраз. И он возник как раз вскоре после стихов о «священном ужасе».

Есть основания думать, что упомянутый выше стихотворный диалог оставил след, и весьма заметный, в пушкинском творчестве.

Стихотворение «В часы забав и праздной скуки» было написано в январе 1830 года. Незадолго до этого Пушкин прочел трагедию Джона Вильсона «Город чумы», а в ноябре 1830 года написал трагедию «Пир во время чумы». Главное событие в ней — диалог между Вальсингамом, только что пропевшим гимн чуме, и Священником, который увещевает героя не ругаться над смыслом жизни. Тут все так близко и так похоже, что трудно не предположить взаимодействия между впечатлением жизненным (стихотворный диалог с Филаретом) и художественным (от трагедии Вильсона).

В свою очередь, явная связь (ее уловила Цветаева) существует между «Пиром во время чумы» и образом Пугачева. В самом деле, пир, на котором гимн про виселицу распевают люди, обреченные виселице, явно рифмует с пиром, на котором человек, обреченный чуме, поет гимн чуме; и этот гимн Вальсингама тоже потрясает нас «каким-то пиитическим ужасом».

---

[1] Ср.: «В пустыне *мрачной* я влачился».
[2] Ср.: «Моих ушей коснулся он... И *внял я неба содроганье»*.

Пугачев, как и Вальсингам, знает, что он обречен. Как и Вальсингам, он живет сегодняшним днем, а завтра будь что будет («Гришка Отрепьев ведь поцарствовал же над Москвою»). Он заворожен тем же «упоением в бою», он смотрит в ту же бездну. Священник уговаривает Вальсингама оставить пирующих; Гринев подает Пугачеву мысль повиниться перед государыней, — оба отвечают одинаково: Вальсингам — «...поздно, слышу голос твой, Меня зовущий, — признаю усилья Меня спасти... старик, иди же с миром»; Пугачев — «Нет... поздно мне каяться. Для меня не будет помилования. Буду продолжать как начал». Гринев оказывается в позиции Священника в его диалоге с Вальсингамом (таков, к примеру, разговор по поводу калмыцкой сказки об орле и вороне). Можно обнаружить и иные моменты общности, основываясь на выдвинутой Цветаевой аналогии: чума — мятеж[1].

Сопоставление «Капитанской дочки» с «Пиром во время чумы», а этой трагедии — с лирической дилогией «Дар напрасный, дар случайный» и «В часы забав и праздной скуки» позволяет увидеть, как воплощаются пушкинские идеалы и в чем они состоят.

Марина Цветаева, «зачарованная» Пугачевым, утверждает, что и Пушкин им зачарован. Но если бы это было так — роман «Капитанская дочка» был бы другим. Пушкин *полюбил* Пугачева — это так; но он не зачаровался им. Народ тоже любит своих фольклорных героев — но это не мешает ему трезво их оценивать. Пушкин не поддался «чаре» Пугачева потому, что был сильнее, и потому, что принимал в Пугачеве не все. И в этом смысле именно Гринев является «авторским» героем в романе; при сильном сердечном влечении к Пугачеву, он под его власть не подпадает.

Трагическое величие эпизода с народной песней, «пиитический ужас» — все это поднимает Гринева на большую нравственную высоту: даже такому очарованию и такому ужасу он не поддался — как не поддался и обыкновенному страху. Неудивительно, что чувство Пугачева к

---

[1] Попутно можно обратить внимание на две детали. Думается, например, что имя пугачевского запевалы — *Чума*ков — Пушкин лишь внешним образом выводит от украинского «чумака», символическая же роль этой фамилии раскрывается в плане цветаевской аналогии. Стоит также сравнить заключительный эпизод автобиографической записи «Холера» (карантинная застава) с эпизодом «Пропущенной главы» «Капитанской дочки» (застава мятежников).

Гриневу не ограничивается благодарностью, а переходит в любовь: такого мальчика есть за что полюбить.

Пугачев — яркий народный тип. Но и Гринев — глубоко народен (как и Маша Миронова, которой здесь не придется коснуться); это добрый молодец, которому и Баба Яга готова помочь; это и Емеля, и Иванушка-дурачок, и Иван-царевич.

Но все это метафоры; связь образа Гринева со сферой народной поэзии конкретна и намеренна. Речь идет, в частности, о знаменитом разговоре, в котором Гринев отказывается служить Пугачеву и не дает обещания не служить «противу» него.

Разговор этот происходит в той самой главе, где описан пир с песней, идет непосредственно после эпизода с песней. Более того: *он повторяет песню,* но — в «перевернутом» виде. На месте «надежи православного царя» — мятежник, «разбойник»; на месте разбойника и «вора» — дворянин, верный долгу, как разбойник верен своему ремеслу. Царь спрашивает у разбойника, что́ он *делал* и кто его «товарищи», — самозванец спрашивает у Гринева, что он *собирается делать,* и зовет его в товарищи к себе. И разбойник в песне, и Гринев отвечают правду, за что царь хвалит разбойника, а Пугачев любит Гринева; но царь разбойника по-царски казнит, поступает *по закону,* а Пугачев Гринева — по-царски милует, то есть поступает *по сердцу, по совести.* В песне, таким образом, отражен закон, идеал государственный, а в романе — совесть, идеал народный. Главное, что в песне и в романе совпадает, — это безоговорочная правдивость героев. Главное, что делает ситуации противоположными, — это «тайная» взаимная любовь героев романа, которой в песне нет. Основными силами романа Пушкин сделал высшие народные идеалы — правду и любовь.

Цветаева восторженно пишет о царственном великодушии Пугачева; она права, но одностороння; она отбирает из романа то, что близко ее напряженно-романтическому мироощущению. Пушкин, как уже сказано, не зачарован Пугачевым; он, как и Гринев, просто любит его. Если же бы Пугачев не полюбил Гринева — не достаточно ли было бы «Истории Пугачева»? Пушкин любит в Пугачеве, кроме прочего, ту правду, которая сделала возможной его любовь к Гриневу.

Цветаева права: Пугачев великодушен по-царски. Но великодушие Гринева величественнее, потому что он ве-

ликодушен не по-царски: его великодушие может стоить ему жизни. Гринев готов пожертвовать собою: он не поступается правдой и совестью даже из любви к Пугачеву. «Нет, есть глубокие и твердые души, которые не могут сознательно отдать святыню свою на позор, хотя бы из бесконечного сострадания. Нет, Татьяна не могла пойти за Онегиным», — говорит Достоевский. Гринев и Татьяна — это два лика одной и той же народной души. Ни Татьяна, ни Гринев не хотят погружаться в стихию «чумы» — ведь правды и любви нет ни в страсти, ни в страхе, — не зря «страсть» и «страх», в народном понимании, одного корня и близкого смысла (ср.: «Нежного слабей жестокий, И страх живет в душе, страстьми томимой», — говорит Вальсингам).

Гринев поступает не «за страх» (и не «за страсть»), а за совесть. Он поступает так, рискуя жизнью. И это возводит его на высоту чистейшего народного идеала, куда поставлена Пушкиным и Татьяна, пожертвовавшая собой во имя чистой совести. Гринев мыслится Пушкиным как идеальный народный герой.

Пугачев не был бы столь притягателен ни для Гринева, ни для Пушкина, ни для нас, если бы его характер исчерпывался силой, страстью, «чарой». Ведь Пугачев и полюбил-то Гринева потому, что мятежный дух «серого волка» тянется к чистоте и цельности этого Иванушки-царевича.

Цветаева, в отличие от Пугачева, не полюбила Гринева: он для нее (как и Маша Миронова) бесцветен, в нем нет романтического буйства, роскоши красок, он для нее скучен и прост. Ей интереснее Пугачев, говорящий: «Улица моя тесна; воли мне мало». Ей интереснее Вальсингам: он мог бы сказать то же самое, он тоже мятежник, тоже вышел на «улицу» («Улица. Несколько пирующих мужчин и женщин» — начальная ремарка трагедии) — но ему и там тесно, и везде будет тесно, потому что он, как Алеко, ищет правду вне себя.

Цветаева по-своему права. В Гриневе вправду нет ничего яркого, он очень простой и тихий герой, живущий по закону тихой и простой народной мудрости: «Береги честь смолоду». Вот как просто и тихо говорит он Пугачеву: «Нет... Я природный дворянин; я присягал государыне императрице; тебе служить не могу... велят идти против тебя — пойду, делать нечего... Голова моя в твоей власти: отпустишь меня — спасибо; казнишь — бог тебе судья; а я сказал тебе правду». Однажды он уже был готов к висе-

лице и вот снова становится на край бездны. Но слова он говорит смиренные и неяркие. То, что он говорит, так же просто и тихо, как стихотворение «Я вас любил...», где страсть отступает перед любовью, а красота скрывается в правде, где поэтическое слово не сверкает, не гремит, а почти безмолвствует. Он отвечает Пугачеву с любовью, отвечает как человек, у которого правда и «воля» — внутри, которому никакая улица не тесна. В его словах та скрытая гармония, которая сильнее явленной, и просты эти слова потому, что идеал всегда прост.

Герой «Капитанской дочки» оказался *словом* писателя, выражающим (как и народное, фольклорное слово) единственность и безотносительность нравственной истины, простота и неяркость которой — от ее чистоты и глубины. Так может казаться бесцветным и бедным бездонный среднерусский пейзаж.

5. «МАМА»

> Я его карточку почи две продержала: высокой, тоненькой... Ужо кто у нас на Пинеге экой есть... Якуня Туголуков. Только Пушкин-то порусее.
>
> *«Пинежский Пушкин»*

Лизаветина изба — последняя, на самом краю Деревенек, не на том, что выходит на Волгу, а на противоположном, к лесу, из-за которого слышен изредка поезд из Углича или в Углич. Между деревней и лесом поле примерно с километр, и из окна избы видно, если кто идет сюда; можно различить даже походку.

Издали узнаю Нину Румянцеву, идущую с большака, где она каждый день, в любое время года, в любую погоду, по часу и больше ждет почтовую машину из Углича. Мерным хозяйским шагом, широким и легким, она плавно движется через поле, как будто выравнивая сапогами узенькую спотыкливую тропинку, ее же хождением и проложенную. «Пойдешь по Нининой тропке», — говорят тут (так в Москве говорят: свернешь на Тверской, выйдешь на площадь Пушкина). Есть в лесу грибное место, называется до сих пор *Васин хутор,* хотя никакого Васи давно уж и в помине нет; есть неподалеку *Грехов ру́чей,* зовут его так вот уже больше трех веков — по местному преданию, здесь народ утопил Битяговского, причастного к

убийству царевича. Так и эта дорога через поле надолго, может быть навсегда, останется *Нининой тропкой.*

Не успеваю я подумать все это, как Нина вырастает у самого дома, — высокая голубоглазая некрасовская красавица пятидесяти лет, — все тем же крупным, стремительным шагом идет мимо, и ее звонкое, певучее, полногласное «Здравствуйте!» звучит не как торопливое «Здрасьте», а прямым своим смыслом.

И другую женщину я всегда узнаю с первого взгляда — Лизу, Елизавету Ивановну Бизину. Ростом она невелика и на двадцать с лишним лет постарше Нины, а шаг у нее тоже широкий, быстрый, уверенный, как у боевого командира. Возвращаясь из города, навьюченная спереди и сзади двумя тяжеленными сумками, она идет так же споро и ровно, хотя и прихрамывает (когда-то играла в самодеятельности, а среди реквизита оказался боевой пистолет). Она вообще все делает быстро, хоть и неторопливо; сидеть без дела не привыкла. И к нам за стол присаживается после непременных отнекиваний, отчасти ритуальных.

— В саду ягода-малина под закрытием росла, а княгиня молодая с Ванькой-ключником жила,— затягивает она порой высоким, почти срывающимся голосом — но не тем плоским и белым, который свойствен не столько крестьянскому (как думают некоторые), сколько фабричному пению, а настоящим деревенским, неповторимой горловой окраски, словно у деревянного духового инструмента. Никаких «переживаний» в пении нет — по высокой народной эстетике, они неуместны тут и некрасивы: песня есть песня, и эмоции в ней выражаются музыкально. Музыкальна и сама речь — напевностью и интонационным богатством она походит порой на стихи («А овес-то, овес-то какой — ненаглядной!» — не могу забыть эту Нинину фразу, но мелодию передать невозможно). Даже свою нелегкую жизнь Лизавета рассказывает с каким-то эпическим бесстрастием, словно историю и свою, и не совсем уже свою, будто песню поет, хотя в каждую секунду жизнь эта вся целиком стоит перед нею. Она больше склонна ободрять других, чем жалеть себя. «Ты, Коля, — увещевает она соседа, — не оглядывайся на тех, кому лучше, ты оглядывайся, кому хуже». Удивишься ее неутомимости — ответит, что, мол, ничего, она — *втянутая.* В ответных мне письмах, корявых почерком, как и орфографией, умно и просто ободряет и утешает, а спросишь о здоровье — ответит кратко и

честно, прибавив: «Но я не обижаюсь — по годам и болезни». О, конечно, в ней есть не только это, она не святая — отнюдь; один бог знает, сколько всякого-разного намешано в каждом из нас; но, вспоминаю я слова Достоевского, исторические судьбы «русского человека из простонародья» таковы, «что еще удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа». Эта красота — в отсутствии комплексов и претензий, в терпимости, тончайшем такте и смиренном, но непоколебимом чувстве собственного достоинства — в той подлинной культуре, о которой Пушкин писал: «Взгляните на русского крестьянина: есть ли и тень рабского уничижения в его поступи и речи?.. Никогда не заметите в нем ни грубого удивления, ни невежественного презрения к чужому...»

Думая об этой прямоте и спокойствии взгляда на себя и на жизнь, я, кажется, вижу, в чем ошибался Иван Киреевский, когда писал, что автор «Бориса Годунова» «слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком». Ибо — может быть, тяготение к «объективности» и есть одно из коренных, народных свойств русской поэзии?

* * *

Среди женских адресатов и женских образов Пушкина явственно доминирует — и как образ, и как адресат — один, многогранный, причудливо изменчивый и неизменный. «Дева тайная», любившая его «в младенчестве», как молодая мать, и вручившая «семиствольную цевницу», «подруга ветреная», «вакханочка», которою он «гордился меж друзей», «барышня уездная», простодушная «резвушка» и гневная «муза пламенной сатиры», чахоточная дева-осень и величавая муза «Памятника», Ленора и Татьяна, Клеопатра и Дездемона, строгая, послушная, нежная, беспощадная, мать, возлюбленная, помощница и владычица. То близко соприкасаясь с пленившей женщиной, то почти сливаясь с одной из героинь, то далеко отходя от всякой житейской действительности в область символов, она всегда остается одной из главных реальностей лирического мира Пушкина. Женственный облик этой реальности несомненен, но неуловим, невыразим — а потому текуч и многообразен, и если бы можно было разом соединить все ее краски в одно целое, то получилось бы, наверно, ослепительное белое сияние.

Но есть в этой мерцающей и переливчатой сфере область

всегда постоянная и четко различимая, как Млечный Путь на ясном небе; есть один особенно устойчивый облик.

Впервые он возникает в лицейском стихотворении «Сон»:

Ах! умолчу ль о мамушке моей,
О прелести таинственных ночей,
Когда в чепце, в старинном одеянье,
Она, духов молитвой уклоня,
С усердием перекрестит меня
И шепотом рассказывать мне станет
О мертвецах, о подвигах Бовы...
Я трепетал — и тихо наконец
Томленье сна на очи упадало.
Тогда толпой с лазурной высоты
На ложе роз крылатые мечты,
Волшебники, волшебницы слетали,
Обманами мой сон обворожали.
Терялся я в порыве сладких дум;
В глуши лесной, средь муромских пустыней
Встречал лихих Полканов и Добрыней,
И в вымыслах носился юный ум.

Это стихотворение переломного периода, из тех, где лицеист уже нащупывает собственный голос, неповторимый тембр, где проглядывают уже очертания настоящего пушкинского лица.

В 1822 году, на пороге нового перелома, на подступах к «Онегину», он обращается к сходной теме:

Наперсница волшебной старины,
Друг вымыслов игривых и печальных,
Тебя я знал во дни моей весны,
Во дни утех и снов первоначальных.
Я ждал тебя; в вечерней тишине
Являлась ты веселою старушкой
И надо мной сидела в шушуне,
В больших очках и с резвою гремушкой.
Ты, детскую качая колыбель,
Мой юный слух напевами пленила
И меж пелен оставила свирель,
Которую сама заворожила...

Прообраз двоится: вспоминается и бабушка, простая и добрая Мария Алексеевна Ганнибал, и няня; образ же тяготеет к няне (да бабок и не называли «мамушками»).

В 1825 году, изгнанный и одинокий, он пишет прославленный «Зимний вечер»; а через год, возвратясь из ссылки, волнуемый надеждами «славы и добра», снова обращается к «подруге дней моих суровых», с которой сроднился теперь уже не только детством, но зрелостью и творческим торжеством.

Спустя два года по смерти няни, в 1830 году, на новом переломе, в великую Болдинскую осень, он вкладывает в уста Татьяны слова о тоске по деревне, «Где нынче крест и тень ветвей Над бедной нянею моей».

И Филипьевна из «Онегина», и Егоровна из «Дубровского», и Пахомовна из стихотворения «Сват Иван, как пить мы станем» — это все, конечно, она, Родионовна.

В 1835 году он пишет о ней знаменитые (и менее знаменитые черновые) строки стихотворения «...Вновь я посетил».

Он обращается к этому образу в решающие моменты жизни.

«Прозой» он написал об Арине Родионовне очень мало: несколько хорошо известных фраз в письмах — о ее сказках, из которых «каждая есть поэма» и слушая которые он вознаграждает «недостатки проклятого своего воспитания»; о том, что она — «оригинал няни Татьяны», «единственная моя подруга — и с нею только мне не скучно»; о том, что 70-ти лет она выучила молитву времен Ивана Грозного «о умилении сердца владыки и укрощении духа его свирепости». Вот, пожалуй, и все. Вероятно, есть вещи, о которых поэты не говорят в прозе и всуе.

* * *

Когда его вышвырнули в двадцать четвертом году из Одессы, оторвав от южного солнца, от моря, от блеска и шума, которые он всегда любил; когда насильственно изъяли его, двадцатипятилетнего, из атмосферы славы, любви, поклонения, дружества, озорства, бесед и споров и надежно упрятали в тишь и глушь, в общество провинциальных дворян, неграмотных мужиков и старухи няньки; когда Вяземский возмущенно писал о его второй ссылке — в деревню — как о «бесчеловечном убийстве» и «нравственной пытке» — тогда вряд ли кто мог предположить, чем все это обернется, какой подарок преподносит ему «жестокая судьба».

Ведь жизнь устроена умнее, чем нам кажется в тяжелые ее моменты: пока мы жалуемся на невезение, негодуем на обстоятельства и людей, дуемся на «судьбу», проклинаем все на свете за то, что это «все» идет не так, как было бы нам удобно в данную минуту,— время идет, и мы с удивлением понимаем, что все сделалось именно так, как нам же самим было необходимо; что то, о чем мы в свое время думали как о трагедии, раскрылось как благо.

Да, очутившись здесь, «в забытой сей глуши», он него-

довал, тосковал, проклинал, метался как тигр в клетке, мечтал о побеге — все это было, но это было не более чем муки пленного тела; дух же его жил в это время другою жизнью, глубокой и полной, потому что получил то, чего давно жаждал.

Ведь еще в Одессе, в первой главе «Онегина», он от чистого сердца писал: «...поля! Я предан вам душой»; а в эпиграфе ко второй главе воскликнул: «О rus!.. (О деревня!) О Русь!» Некоторые считают, что это ирония над отсталой деревенской Русью,— но ведь эпиграф у Пушкина всегда отсылает к контексту, а у Горация сказано: О деревня, когда же я увижу тебя? Это эпиграф к главе, в центре которой — Татьяна, а финал, величественный и патетический, взмывает от надгробия простого деревенского барина.

«О деревня, когда же я увижу тебя?»

И вот он снова увидел русскую деревню и вновь встретился со своей постаревшей няней, в облике которой являлась ему та, что вручила завороженную свирель, семиствольную цевницу.

* * *

Чтобы взлететь, птица делает усилие — отрывается от земли и устремляется вверх,— а там потоки воздуха подхватывают ее, несут, и она свободно парит на раскинутых крыльях. Что-то подобное испытал он здесь.

Никогда еще до сих пор его гений не разворачивался с такой сказочной силой: «Борис Годунов», центральные — с третьей по шестую — главы «Евгения Онегина», «Граф Нулин», десятки шедевров лирики: «Подражания Корану», «Вакхическая песня», «Роняет лес багряный свой убор», «Сцена из Фауста», «Зимний вечер», «Песни о Стеньке Разине» — и так далее, и так далее, вплоть до манифеста зрелого Пушкина — «Пророка»... Здесь, в этой ссылке, в деревне, молодой Пушкин стал Пушкиным великим.

После французского воспитания и суеты Петербурга, после роскоши Юга и подавляющего величия Кавказа перед ним распахнулись простор и покой, которые на Руси называются — *воля*. Лишенный свободы, он получил волю. Изгнанный, он оказался на земле отцов. Он вновь узнал и полюбил тихую красоту этой природы, дыхание пространств, колыхание лесов, шум ветра в вершинах сосен, святогорские ярмарки, где он записывал песни и духовные стихи, бродя в странном своем наряде, деревенские хороводы и тяжело шаркающие за стеной шаги Арины Родионовны.

В детстве она утешала и баюкала его; теперь она защитила его от гонения и тоски. Защитила как могла: рассказами о старине, песнями, сказками, неторопливыми разговорами («Свет Родионовна, забуду ли тебя?» — писал Николай Языков, вспоминая, как засиживались они ночами и умоляли ее не уходить, спеть, рассказать, просто посидеть, послушать,— им было с нею интересно, хорошо и спокойно). Она защитила его своею любовью.

Мы чаще всего говорим о няне Пушкина либо сентиментальными общими словами, либо с точки зрения фольклористической, в связи со сказками и песнями, записанными от нее. Но ведь это так мало и плоско; но ведь он провел с нею бок о бок два года, и каких года; но ведь, не будь ее, он во многом был бы, может, другим. Кто из творцов культуры скажет, что его жизнь, личность, работу строили только большие события, идеи и тенденции, книги и коллеги; кто умолчит о том, с какою силой воздействуют мать и отец, сестра или брат, жена, ребенок, друзья — те, чье влияние так всепронизывающе, что его трудно ухватить и отвести ему место в комментариях?

Приезжали иногда — редко — друзья, бывал Алексей Вульф, в Тригорском жили милые барышни со своею милой матерью. Но друзья уезжали; Вульф был умен и занятен, тригорские соседки были чудные — но разве они могли *влиять на Пушкина?*

Влияла — она. Я склонен думать, что это влияние было необычайно значительным, ибо «Родионовна,— как пишет Анненков,— принадлежала к типическим и благороднейшим лицам Русского мира». Не зря она — один из устойчивейших обликов его музы. Рядом с ней определилось и окрепло слово зрелого Пушкина. Она ввела русскую песню и русскую сказку в его опыт и душу. Когда он еще не умел читать, она питала его творческий дар; и она была его первой слушательницей, когда к нему пришла зрелость. Его русская речь во многом воспитана ею. Мне все кажется, что то неповторимое чувство, которое знакомо нам по стихотворению «Я вас любил...», в чем-то сходно с любовью женщины и будто несет отблеск беззаветной любви, которую питала к нему няня. Я думаю также: то, что мы называем художнической мудростью и объективностью Пушкина, его мужественное эпическое беспристрастие, его умение взглянуть на жизнь и на собственную судьбу «взглядом Шекспира», оформилось в свою полную национальную меру именно в деревне, рядом с няней, когда творческий опыт его получил народный при-

вой; ведь Шекспир и дорог был ему прежде всего как гений «народной трагедии».

— Он все с Ариной Родионовной, коли дома,— вспоминал михайловский крестьянин.— Чуть встанет утром, уже бежит ее глядеть: «Здорова ли мама?» Он ее все мамой называл. А она ему бывало, эдак нараспев... «Батюшка ты, за что ты меня все мамой зовешь, какая я тебе мать?» — Разумеется, ты мне мать: не то мать, что родила, а то, что своим молоком вскормила.— И уже чуть старуха занеможет там что ли, он уж все за ней.

Уже старушки нет; уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни кропотливого ее дозора.
Не буду вечером под шумом бури
Внимать ее рассказам, затверженным
Сыздетства мной,— но все приятным сердцу,
Как песни давние или страницы
Любимой старой книги, в коей знаем,
Какое слово где стоит.
Бывало,
Ее простые речи и советы
И полные любови укоризны
Усталое мне сердце ободряли
Отрадой тихой...

Он не был в семье любимым ребенком. Матери и отцу было не до него, они были заняты собой; и он не посвятил им ни строчки, ему просто нечего было о них сказать. Няня заменила ему семью. Нет, она не была его кормилицей. Но как материнское молоко, он впитал ее голос и образ, ее язык, нравственные представления и предания «православной старины» — древнюю культуру народа, от имени которого она, не думая о том и не ведая, представительствовала перед Родоначальником новой русской литературы.

Крепостная, она отказалась от вольной и осталась в семье Пушкиных; она как в воду глядела — это случилось как раз в 1799 году — году его рождения. Она осталась — и помогла ему стать тем, чем он стал для нас.

Есть свидетельства двух женщин — они не спорят между собой, наоборот, складываются в одну правду:

«В сущности, он обожал только свою музу»,— считала Мария Волконская.

«Никого истинно не любил кроме няни своей»,— писала Анна Керн.

Она прожила тихую, незаметную жизнь обыкновенной

женщины. Могила её затеряна. Может быть, стоит над ней безымянный крест, а может, он уж давно сгнил и могила тихо и незаметно сровнялась с землей.

* * *

Есть под Загорском, у деревни Махры, кладбище — небольшое, смиренное; хоронят тут главным образом из соседних деревень. Много фотографий; есть и заброшенные плиты с полустершимися надписями. Вот портреты супругов: он еще молодой, и сорока, видно, нет, а она — глубокая старуха с тою же фамилией,— стало быть, остальные сорок так и прожила вдовая. На другой плите только фамилия и надпись: мальчик 13 или 14 лет, «ценою жизни помог вытащить засевший первый колхозный трактор».

Я смотрел на незнакомые лица и читал незнакомые имена — и знал, что я их все равно забуду, и дальние потомки тоже забудут; а для остальных ни лица эти, ни имена и вовсе ничего не значат; так для чего же люди придумали памятники на могилах?

И я подумал, что слова поэта о том, что под каждой плитой погребен целый мир,— не вся правда. Ведь если вот этот крестьянин, который и никакого трактора не спас, а умер простою своею смертью, тоже целый мир, а это несомненно так,— значит, до него на земле *не было* такого, и второй раз такого *не будет*: он — единственный. А раз он — единственный, значит, он все равно есть. Ведь кроме «не было» и «не будет» должно же быть в человеке какое-то «есть»! Единственность человека — это намек на вечность, на то, что смерть и вправду не всесильна. И, наверное, потому, что людям нужно время от времени себе об этом напоминать, они и придумали памятники. Не для напоминания же, в конце концов, что вот, мол, была такая фамилия и такое лицо.

Что же тогда должен испытывать человек, впервые — предположим — увидевший памятник? Не чувство ли бессмертия?

Такое чувство испытали многие русские люди более ста лет назад, в 1880 году. Памятники — царям, полководцам — они, понятно, видели и раньше; памятник писателю увидали впервые.

«...Положительно скажу, все, кто ни был тут, пережили и никогда не забудут не столько сильного, сколько — нового впечатления этой минуты...» — писал Глеб Успенский; человек «удостоился быть увековеченным потому только,

что «пробуждал чувства добрые». Это и было «новым», и новое было связано с Пушкиным. Непривычный монумент будил чувство бессмертия и напоминал, что бессмертие связано с добрыми чувствами.

В одном из проектов памятника на постаменте были слова: «Пушкину — благодарная Россия». Это было придумано хорошо; но ведь Россия многим благодарна. Державин в свое время сочинил много вариантов эпитафии Суворову — сочинил и отверг: главное терялось в словах. И тогда Державин написал: «Здесь лежит Суворов»,— и в этом была единственность и было бессмертие.

На опекушинском памятнике написано одно слово: «Пушкину».

Совсем как на полустершейся плите, сохранившей только фамилию неведомого, но единственного в мире человека.

Величие и безвестность — это две половинки вечности. Их противоположность разрешается в единственности.

Величие и безвестность идут, всего на шаг отступя, за Ариной Родионовной. Можно знать очень мало — но невозможно не знать, что был над Пушкиным царь и была у Пушкина няня, которая любила его — не за гений, а просто потому, что любила.

Мы не знаем о ней почти ничего и знаем почти все. Это похоже на белый цвет: пустота и все цвета спектра; это похоже на простое слово Пушкина: в нем почти ничего нет, но в нем вся жизнь; это похоже и на гения, и на обыкновенного человека.

Когда *благодарная Россия* поставит ей памятник,— а я думаю, что это будет, и надо бы поставить его не там, где он будет выглядеть экспонатом, а прямо в Москве — чтобы она со спицами в руках сидела посреди шума современного города и тихо ждала,— то хорошо бы высечь на пьедестале вместе с его полными бессмертной нежности словами: «Подруга дней моих суровых, Голубка дряхлая моя...» — также и слова из ее письма к нему, написанного за год до смерти,— и тоже бессмертные, ибо это слова любви: «Вы у меня беспрестанно в сердце и на уме, и только когда засну, то забуду вас... Я вас буду ожидать и молить бога, чтобы он дал нам свидеться... Приезжай, мой ангел, всех лошадей на дорогу выставлю... Остаюсь вас многолюбящая няня ваша Арина Родивоновна».

Я думаю, что это когда-нибудь будет; потому что это долг культуры перед *обыкновенным человеком;* потому что Родионовна стоит у самого начала нашей, еще детской, «на-

родной тропы» к Пушкину, и она же — у начала его «тропы» к народу, к нам; потому что она сказала свое тихое слово в культуре народа, и часть ее души есть в «заветной лире».

6. КОШКА, КОТОРАЯ СМОТРЕЛА НА КОРОЛЯ

Фотограф щелкает,—
но вот что интересно:
на фоне Пушкина!
И птичка вылетает.

Б. Окуджава

У другого человека ум никуда не ходит, на спокое стоит. У Пушкина как стрела, как птица, ум-от.

«Пинежский Пушкин»

— Ты велик ли зверь-то, Пушкин?

Там же

Поэтическое слово родилось в незапамятные времена (и рождается всякий раз) как слово звучащее. На бумаге стихи только записываются. Перевод — трудная проблема не только в силу языковых барьеров: переводчик невольно и неизбежно деформирует интонации, голос, тембр автора, а значит, и личность — ведь поэтический голос связан с ней, как физический голос с чертами лица.

Эта проблема встает не только при переводе на другой язык. Любая интерпретация есть своего рода перевод.

Бессмертная заслуга перед русской культурой Владимира Яхонтова состоит, кроме прочего, в том, что, отнесшись к словесному тексту Пушкина как к тексту еще и музыкальному, вокальному (голосовому), он в лучших своих работах не просто полностью освободил то, заключенное в словесной записи, что обычно называется «музыкой стиха», но и дал нам в непосредственное ощущение душевный голос Пушкина, тембр его лиры. В его чтении мелодия пушкинских стихов звучит содержательно; она передает тот пласт смысла, который никаким иным способом передан быть не может. Он помог нам ближе вглядеться во внутреннее ли-

цо Пушкина. Поэтому для понимания и даже изучения Пушкина Яхонтов (кстати, ему принадлежат и тончайшие наблюдения, и настоящие открытия в Пушкине) необходим не меньше, чем иной глубокий научный труд.

Вообще театр и родственные ему виды искусства — это в своем роде тоже «народное пушкиноведение»: изучением здесь занимаются не профессиональные исследователи, и результаты идут прямо в народ. Кроме того, сценическое постижение — прежде всего сердечное, что также сообщает ему ярко народный характер. Сальери Николая Симонова, или «Признание» («Я вас люблю, хоть я бешусь») Бориса Бабочкина, или чтение пушкинских стихотворений, записанное Юрием Завадским незадолго до кончины,— открытия не только в эстетическом смысле. Таковы же «Пиковая дама» и «Египетские ночи» Дмитрия Журавлева, «Сказка о рыбаке и рыбке» Николая Литвинова, фильм «Моцарт и Сальери» (по записи оперы Римского-Корсакова), где Моцарта поет великий Лемешев, а играет Иннокентий Смоктуновский, «Граф Нулин» и некоторые главы «Евгения Онегина» Сергея Юрского, «Гробовщик» Александра Калягина, «Диалоги» Владимира Рецептера, «Выстрел» и «Арап Петра Великого» Александра Кутепова, ленинградский моноспектакль «Пушкин и Натали» (по пушкинской переписке), поставленный Камой Гинкасом и сыгранный Виктором Гвоздицким, «маленькие трагедии» артиста Московского театра сатиры Юрия Авшарова и роль Пушкина в «Медной бабушке» Л. Зорина, репетированная в начале 70-х годов во МХАТе, но так и не сыгранная Роланом Быковым.

Конечно, это каждый раз было «субъективно». Но субъективность, которая не делает из другой личности объект, а стремится к ней как к цели, превращается в личностность; «субъективное восприятие» становится личным постижением.

Сущность субъективности — пассивная, причинно-следственная, замкнутая на природу («так устроен человек»). Личность на природу не замкнута, не обращена на себя, не любуется собой; ее сущность — телеологическая, целевая. Субъективность обусловлена природными причинами, личность устремлена к идеалу.

Существует понятие: творческая свобода. Толкуют эту вещь по-разному. Мне, например, кажется, что настоящая свобода — в том числе творческая — не в органическом функционировании индивидуальности, а в устремленности к идеалу. Такая свобода не присвоена в готовом виде как

прислужница хотения, а творится тобою самим, твоею устремленностью к тому, что выше и больше тебя.

Русский язык хорошо знает об этом. Ведь слово *воля* обозначает и *простор,* и *свободу* — и целеустремленное *воление,* требующее порой преодоления себя.

В чисто творческом смысле цель и идеал артиста, исполняющего произведение великого художника, есть слово и идеал этого художника в их самой заповедной глубине (если, конечно, у исполнителя нет намерения «поправить» автора). На эту цель личность артиста и *расточает* себя, во имя этого идеала и *«преодолевает»* себя. Весь секрет — в самоотречении во имя гения; здесь поистине последние могут стать первыми: только путем самоотречения художник может подняться до высокой позиции самобытного творца ценностей, в лице которого народ не только присваивает себе заново свое культурное достояние, но и приумножает его.

Слово такого артиста вовлекает нас в живой и личный диалог. Диалог этот высвобождает спрессованную в слове энергию многочисленных и подчас непредвиденных смыслов — и однако все они объединяются личностью и идеалом автора: мы видим и слышим — но каждый по-своему! — одно и то же лицо, один и тот же голос; и это тоже не «субъективное восприятие», а личное постижение.

К сожалению, часто слово артиста — талантливого и вполне профессионального — никоим образом не может представительствовать от лица автора. Происходит подмена автора интерпретатором, слова автора опустошаются, превращаются в мертвые звуковые оболочки и наполняются совсем другим содержанием. Это бывает тогда, когда личность подавляется субъективностью, идеалы уступают место «природе». В таких случаях даже талантливый артист (как и исследователь) обнаруживает самые слабые свои стороны и становится страшно уязвим.

Тут очень важно — *своим* или *не своим* делом занимается в данном случае художник. Целевая природа личности сказывается и в правильном ощущении ею себя, в личном и творческом такте, который помогает ей давать себе трезвую оценку. Тот, кто хорошо тачает сапоги, может быть никудышным пирожником, и наоборот; точно так же дело обстоит и в искусстве; как и во всякой иной области, тут необходим порядок и сохраняет силу остроумная формулировка: мусор — это вещи, лежащие не на своих местах.

* * *

Если тот спектакль 60-х годов по «маленьким трагедиям», о котором я упоминал выше, носил ярко выраженный оттенок гражданской панихиды и это было в порядке вещей, то сейчас такая трактовка была бы нелепым анахронизмом. Как «великий покойник» Пушкин отжил свое. В начале 70-х годов он стал появляться в совсем новом качестве. На мраморный бюст он походил менее всего,— это был, в общем, совершенно живой человек. Правда, от прочих смертных он отличался незаурядным поэтическим дарованием, но во всем остальном это был «добрый малый, как вы, как я», «усталый, страдающий брат», и притом — с явными чертами истерического надлома. Выкрикивая строфы стихотворения «Осень», этот герой метался по сцене одного из театров как загнанный и с такой беспросветной тоской спрашивал: «...куда ж нам плыть?..» — что догадливому зрителю ничего не стоило сообразить: некуда; просто не пустят эти — Николай с Бенкендорфом. Была напечатана пьеса о Пушкине — герой ее погибал от «обстоятельств», у него едва хватало сил на то, чтобы оберечь свое реноме и не пасть ниже, чем позволяют приличия. Бедняга страдал от раздвоения личности: в нем бушевал бунтарь — и притом не какой-нибудь фрондер, а именно бунтарь, самый отчаянный, мечтающий о пугачевщине, а рядом уживался лакей, готовый на все «за шампанское и устрицы во льду» и собственный выезд (как сокрушался он сам). Коллизия мыслилась как трагическая, выходом могла быть только смерть. В одной из сцен персонаж раздваивался — посредством зеркала — на Пушкина-Дантеса и Пушкина-Пушкина.

Все это призвано было вызывать сострадание. И вызывало, не буду скрывать. Это тем более удивительно, что носящий столь славную фамилию персонаж явно не мог разобраться, из-за чего он так мучится и мечется: оттого, что ему не дают беспрепятственно *бороться,* или оттого, что он недостаточно уютно живет. Унизительности этого фарса многие не замечали, и это было еще более огорчительно, чем само его существование.

Такова была одна из ходовых вариаций Пушкина «фамильяризованного»; определение не исчерпывающее, но дающее доминанту.

В прежние времена к Пушкину относились как к музейному экспонату с высокой объявленной ценностью и с таб-

личкой «Руками не трогать». На протяжении немногих лет произошел переворот. В каком-то смысле этому, конечно, нужно радоваться. Пушкина танцуют в балете. Его поют иногда эстрадные ансамбли. Не отметить в журнале или газете очередную пушкинскую годовщину, даже и не «круглую», считается дурным тоном. Растет океан писательских эссе и различных жанров «популярного пушкиноведения». Телевидение ищет путей приспособить Пушкина к одному из самых модных жанров современности, «сериалу». Радиоэфир вибрирует от пушкинских стихов, без которых не обходится, кажется, ни одна неделя. Все это, повторяю, в общем, очень радостно — в разной мере,— но иногда вселяет некоторую дрожь. Мерещится участь головы Нефертити — размноженной, растиражированной на тысячи мини-копий: брошек, кулонов, пепельниц и прочего,— участь детали культурного комфорта (в последнее время его повелось почему-то ни к селу ни к городу называть «духовной жизнью»), участь предмета обихода, который каждый может приобрести в личное пользование по недорогой цене — и таким образом приобщиться к «миру прекрасного».

Некоторые широко бытующие представления об этом мире наглядно воплощаются в распространенной манере чтения стихов — Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Есенина, Иванова, Петрова — неважно: любая лирика читается в одинаковой типовой манере — как бы с приятной улыбкой на лице и с всегда одинаковой приятной интонацией, которая делает неразличимым смысл стихов, затягивая его сплошной медово-сладостной пеленой. Имя Пушкина изменяет порой звучание от привычно экзальтированного придыхания: не то «Пхушкин!», не то «Пьушькин!» — говорящий будто хочет подпрыгнуть и на некоторое время вспорхнуть, чтобы хоть этим показать, какое исключительное место занимает Пушкин в «мире прекрасного».

Вообще об искусстве частенько разговаривают так, что вспоминается чеховская героиня: она пела, говорит рассказчик, и мне казалось, что я ем душистую, сладкую, спелую дыню. Так бывает в популярных лекциях, в радио- и телепередачах, так говорят артисту или музыканту, взмокшему, вложившему в работу весь талант и силы: «Спасибо, *я получил огромное удовольствие!*»

«Как ни велика моя любовь к нему,— говорилось в одном писательском эссе,— я не испытываю желания становиться перед ним на колени и бормотать, как он велик...

Мне дорог Пушкин, каким он был,— грешный, лохматый, веселый, трагичный, злой, несгибаемый... верный, влюбчивый, непостоянный. Язычник, эллин, атеист, тираноборец. Чистый, как дитя. Мудрый всей мудростью мира... Уж если вести о нем разговор, то помня народную мудрость, гласящую, что и кошка имеет право смотреть на короля».

Тирада характерна не только тем, что автор, справедливо отвергнув бормотание, предпочел сюсюканье; этот бессвязный набор слов к тому же *ничего не сообщает:* «Пушкин, каким он был» — это вовсе не Пушкин, каким он был, а розовая мешанина. Отсюда путаница, инфляция слова и смысла, которую выдает, кстати, предательская оговорка с французской пословицей. Кошка, конечно, «имеет право» смотреть на кого угодно, но сколько бы ни смотрела, она все равно остается кошкой и никогда не поймет, чем король отличается от прочих людей.

Можно было бы удивляться подобному самоуничижению, если бы не оттенок скромной гордости и непоколебимой правоты: мой стакан мал, но я пью из моего стакана — и *имею право.*

Среди благих намерений, которые двигают создателями различных вариаций «бедного, бедного Пушкина», заметное место занимает демонстрация против «официального» Пушкина, застыло возвышающегося на своем пьедестале, как Медный всадник. Путей много; но поскольку и кошка имеет право смотреть на короля, то выбирают самый простой и наиболее отвечающий чувству скромной гордости: вывернуть перчатку наизнанку — и меру отчуждения от Пушкина отсчитывать не в сторону мраморного кумира, а в направлении своих проблем и вкусов, своих представлений о жизни, о человеческом и творческом поведении и т. д. Получившегося героя называют «Пушкин», обставляют рядом пушкинских обстоятельств — и навязшее в зубах замогильное почтение сменяют сочувственным похлопыванием по плечу: ну что, брат Пушкин? Тоже не сладко?..

«Дружина ученых и писателей,— сказал Пушкин,— всегда впереди, во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности».

Это был человек редкого бесстрашия и трезвого мужества. «Действительно, нужно сознаться,— писал он Чаадаеву в самом конце жизни,— что наша общественная

жизнь — грустная вещь»; «...я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора — меня раздражают; как человек с предрассудками — я оскорблен,— но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал».

Он любил слово «обстоятельства», но не заслонялся им; он знал, что обстоятельства — не синоним жизни и судьбы. Он жил серьезно и крупно, жалеть себя не любил и никогда не уклонялся от оплаты векселей, которые предъявляла ему жизнь,— потому и «строк печальных» не хотел смывать. И если он что-то решал и поворачивал в жизни, то делал это сам, в здравом уме и твердой памяти, в соответствии с дальней стратегией своего назначения.

Все это не подходило *по замыслу,* не умещалось в «стакан»: «Пушкин, каким он был», может, и был «дорог», но уж слишком.

Повторяю: подобное многим нравилось — и «лично», и «творчески»: Пушкин стал «живым», «современным». И еще — «человечным».

«Странная вещь, непонятная вещь!» (так любил говорить Пушкин) — условием «человечности» представлялось унизительное!

Впрочем, психологическая природа этой странности проста. «Человечность» унизительного равно ласкает самолюбие некоторых представителей публики — как «обыкновенной», так и «творческой».

Для «обыкновенного» очевидно: и «великие» — человеки; все одним миром мазаны; если уж гению можно «пасть», то мы-то, маленькие люди, и подавно *имеем право...*

«Творческий» улавливает, в общем, то же самое, но отсчитывает в свою сторону: да, *мы, художники,*— такие; да, мы унижены и сами себя унижаем, пусть; но все равно *мы* лучше *их,* мы творческие люди, «острова в океане» косной массы — и потому *имеем право.* И как бы низко я ни пал и ни собирался еще,— я верю: то бог меня снегом занес, то вьюга меня целовала.

«Толпа,— писал Пушкин,—... в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего... Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок не так, как вы,— иначе!» «Иначе» у Пушкина означает, что «высокий» и «могущий» хоть и может

«упасть», но не лелеет мысли о своем *праве* на «малость» и «мерзость», не играет на понижение ценностей.

Слова Пушкина можно с полным правом применить к тому, что́ сегодня называется «массовым сознанием», коренным образом отличается от народного сознания и, сопутствуя всякому широкому культурному процессу, создает рядом его плоское подобие, облегченный вариант, муляжи ценностей — «массовую культуру».

Речь, понятно, не о количественных масштабах, а о качественной подлинности. Взять хотя бы эстрадную песню. В ней идет брожение (начало ему положило мощное и по корням народное движение наших «менестрелей»): она тяготеет к проблемности, философичности. Будучи жанром в каком-то смысле «низовым», она хочет взять на себя что-то важное, ищет опоры на ценности, монополизированные «высоким искусством»,— и не случайно, в частности, обращается к стихам больших поэтов давнего и недавнего прошлого. И когда все это делается без претенциозных и амбициозных целей, получается подлинное и народное искусство.

Сочинять музыку на стихи больших поэтов — давняя народная традиция. Находясь в народном обороте, стихи эти нередко и сокращались, и изменялись — одним словом, ассимилировались в той среде, куда попадали. Но нельзя не заметить такта, который при этом, как правило, проявлялся. Так, в изумительной казачьей песне «Орелик» текст пушкинского «Узника» претерпел микроскопические изменения, из них наиболее существенное — вот этот самый «орелик молодой», и нельзя не признать, что для песни это прекрасно. Нечего и говорить, что в народном обращении текст и замысел стихов никогда не уродуются, не приобретают чуждого смысла или оттенка. Стихи берут себе, потому что любят, а раз любят — то уважают: понимают, что есть за что любить.

Один из самых знаменитых сонетов Шекспира — девяностый, «Уж если ты разлюбишь, так теперь». Кончается сонет так:

Что нет невзгод, а есть одна беда:
Твоей любви лишиться навсегда.

Стихи понравились популярной эстрадной певице. Избрав их в качестве «текстовки» для песни, она, однако, сочла, что характер чувств Шекспира не вполне отвечает ее вкусам. Поэтому в ее исполнении финал приобрел новый вид:

Что нет невзгод, а есть одна беда:
Моей любви лишиться навсегда.

Вопрос, «дорог» ли «Шекспир, каким он был», тут уж и не стоит: важно лишь, как Шекспира приготовить и с чем подать. «Дорог» лишь *собственный замысел,* на который *художник имеет право.*

Этот пример без всяких завитушек демонстрирует сущность того, с чем мы часто встречаемся,— порой в довольно глубокомысленных обличьях,— когда имеем дело с интерпретациями классиков. В отличие от народного отношения к культуре как к *ценности,* «массовое» относится к культуре как к *текстовке.*

Пушкин, впрочем, и здесь занимает особое место. Существует правило, монопольно относящееся к нему, незыблемое и исключений практически не имеющее. Какому бы искажению ни подвергались его текст, его замысел, его образ, на любую критику апологеты отвечают — рано или поздно, возмущенно или спокойно, горделиво или с оттенком некоторого уничижения: «Ну что же, в конце концов, каждый имеет право на своего Пушкина». После этого дальнейшие придирки начинают выглядеть просто неумно.

Я вовсе не за то, чтобы у ворот русской классики стояли с дубиной; культура щедра и терпима к тем, кто любит ее не ради своего «я», кто тратит себя на нее, а не наоборот[1]. Речь идет о другом. Формула «мой Пушкин» родилась давно: «Пушкин мой всегда жив для тех, кто, как я, его любил, и для всех, умеющих отыскивать его, живого, в бессмертных его творениях»,— писал Иван Пущин; Николай I тоже, помнится, говорил о «моем Пушкине». Фактом культуры формула «мой Пушкин» стала у двух поэтов. У Брюсова она родилась в процессе научных занятий поэта-работника. У Цветаевой она была выстрадана ее драматическими, по моему убеждению, отношениями с Пушкиным, в ком она очень много понимала, от многого вольно или невольно отворачивалась, к кому тянулась, будучи как творческая личность из другого теста. Эти лю-

---

[1] Никита Михалков вольно обошелся с «Обломовым» — но он *стремился* к «Обломову», и роман пошел ему навстречу: получилось произведение, в котором передан «идеальный сюжет» романа, его высокий дух; современность фильма почерпнута в недрах великого творения Гончарова, в русской классике от Пушкина (ведь в «Обломове» очень много от «Онегина», а к тому же Обломовы в фильме, и отец, и сын, ведь это Петруша Гринев, только не сподобившийся жить во времена пугачевщины) до Достоевского.

ди оплатили «своего Пушкина» высокой творческой ценой, поэтому их формула и стала ценностью большой культуры.

Настало время, когда своего Пушкина захотели иметь все кому не лень. Слова «мой Пушкин» превратились в разменную монету высокомерного эгоцентризма, ими стали заслоняться и заслонять от ответственности, не задумываясь о том, что ответственность тут-то и возрастает неимоверно. Дело не только в том, что, как говорил Александр Островский, «не всякая оригинальность настолько интересна, чтобы ей показываться и ею занимать»; тут дело еще серьезнее. По тому, как выглядит на нас хорошая вещь, идет она нам или нет, никто никогда не определит, наша она или чужая, заработана она или досталась каким-либо более легким путем. Но ведь «мой Пушкин» — это не мой галстук, не брошка и не пепельница.

* * *

В 1980 году телевидение показало наконец пушкинский сериал. Снимал его признанный мастер кино, играли знаменитые актеры, арсенал средств — вплоть до кинотрюков — был соответственный.

Назывался сериал — «А. С. Пушкин. Маленькие трагедии».

Но это не были «маленькие трагедии». В названии была допущена явная, хоть и ненамеренная, неточность.

Как известно, глубина и масштаб «маленьких трагедий» огромны; есть немало мнений о том, какая мысль является в них центральной, какая проблема раскрывается с разных сторон, в различных поворотах и наклонениях, вращаясь перед нами как земной шар; при всей разности взглядов, ни у кого нет сомнений в том, что мысль эта великая, проблема эта всемирная. Несомненно и то, что специально для этого случая автор создал небывалый жанр: цикл коротких драм, различных по материалу, но объединенных общим замыслом и общей поэтикой; ясно также, что для воплощения замысла драматургу понадобилось не пять или восемь произведений,— он сумел уложиться в четыре.

Время — строгий судья. Вероятно, создатели сериала почувствовали в «маленьких трагедиях» недостаток масштаба, какую-то недосказанность и ущербность, какую-то

кургузость. Четырех драм на сериал явно не хватало — и вовсе не в смысле метража: «маленькие трагедии», видимо, попросту не выдерживали громады *замысла*. Их пришлось осовременивать, дополнять и укреплять.

Так, в качестве пролога зрелищу была предпослана «Сцена из Фауста»; пушкинский «берег моря» был превращен в пляж, где резвятся два очень современных молодых человека, Фауст и Мефистофель, то ли в плавках, то ли в повязках; из моря же, в результате уничтожения Мефистофелем испанского корабля, на нас надвигается посмертная маска Пушкина. Далее; авторство самих трагедий было у покойника отнято: их включили в повесть «Египетские ночи», где автором был представлен импровизатор. Но и повесть мало устраивала создателей: пришлось усилить ее, прослоив там и сям фрагментами недописанных или оставленных Пушкиным произведений и подключив к работе повесть «Гробовщик».

Были все основания надеяться, что с такими подпорками «маленькие трагедии» выдюжат.

Но (трудно поверить) они все равно не выдерживали. Что-то в них было не так. Необходима была шлифовка мелочей (как известно, именно «чуть-чуть» делает искусство искусством). При ближайшем рассмотрении так и оказалось: кое-что не шло к делу, кое-где концы не сходились с концами, ряд мест был слабоват, а то и запутан, порой давала себя знать композиционная рыхлость, наконец, некоторые места были (это нередко у старинных авторов) многословны и вяловаты. Были сделаны кое-какие сокращения, кое-что (чуть-чуть) изменено; в ряде мест пришлось произвести перекомпоновку — иначе некоторые эпизоды (как, к примеру, монолог Барона, вещь в общем сильная, но, положа руку на сердце, длинноватая и скучноватая) грозили просто развалиться. Радикального вмешательства потребовал и текст «Египетских ночей», особенно первой главы, которая в том виде, как она написана, не лезла ни в какие ворота.

Очевидны были и чисто драматургические огрехи: там статичность и отсутствие действия, там бедность воображения или недостаток занимательности. Невозможно однообразной, например, обещала быть трагедия «Моцарт и Сальери»: так, действие первой сцены происходит в комнате (в ремарке так и сказано: «Комната»,— на большее фантазии не хватило). Пришлось разбить первый монолог Сальери на целый ряд занимательных эпизодов, как то:

Сальери в кабинете, Сальери у подъезда своего дома, Сальери гуляет в парке, ласкает любовницу и пр. Во-вторых,— изменить сюжет: не Моцарт приходит к Сальери в комнату, а Сальери приходит к Моцарту — в театр. Правда, в результате серьезнейшим образом перестраивались отношения между героями, изменялась атмосфера трагедии и драматургия ее; к тому же устранялся один из напряженнейших, полных драматизма и глубочайшего смысла моментов: «Сальери. ...О Моцарт, Моцарт! *(Входит Моцарт)»;* не говорю уж о том, что слова Моцарта: «Я *шел* к тебе; *Нес* кое-что тебе я показать...» и пр.— теряли смысл; но ведь это мелочи, не стоящие внимания. Зато появилась возможность ввести еще одно место действия, а главное — очень милую сценку: Моцарт репетирует «Волшебную флейту», сам поет и играет в ней,— что остроумно оживило сюжет.

Вторую сцену тоже необходимо было подработать. В ремарке сказано: «Особая комната в трактире. Фортепиано»; вероятно, эта бедность объясняется тем, что техника театра была слаба, а кинематографа и вовсе не существовало. Используя современные возможности, удалось показать не только «комнату», но и весь трактир, превратив его к тому же в совершенно непотребный кабак, где отвратительного вида личности, нетворческие, чуждые душевной тонкости, готовые в любую минуту втоптать в грязь гения, жрут, пьют и глумятся над всем высоким и всем прекрасным.

Здесь удалось, как говорится, убить сразу двух зайцев. Во-первых, оживить вяло текущее действие. Во-вторых, прояснить глубины *замысла:* ибо кабацкая сцена явно перекликается с другим эпизодом — в трактире гостиницы, где живет импровизатор. Эпизод этот — серебряная свадьба сапожника Готлиба Шульца.

«Тесная квартирка сапожника,— говорится в повести,— была наполнена гостями, большею частию немцами-ремесленниками, с их женами и подмастерьями... Полушампанское запенилось. Хозяин нежно поцеловал свежее лицо сорокалетней своей подруги, и гости шумно выпили за здоровье доброй Луизы... Тут начали здоровья следовать одно за другим: пили здоровье каждого гостя особливо, пили здоровье Москвы и целой дюжины германских городков, пили здоровье всех цехов вообще и каждого в особенности, пили здоровье мастеров и подмастерьев... Гости начали друг другу кланяться, портной сапожнику, сапож-

ник портному, булочник им обоим, все булочнику и так далее...» Как видим, пирует не какая-нибудь банда, а обыкновенные люди, мастера и подмастерья. Пушкин уважал таких людей, любил и ценил их простой быт, по-своему завидовал им и никогда над ними не глумился.

Все это не выдерживало никакой критики с точки зрения *замысла*. Пришлось немало потрудиться, чтобы скромный семейный праздник превратить в омерзительный шабаш тупых и страшных обывателей, способных только жрать, пить и втаптывать в грязь все высокое и все прекрасное, и сквозь этот ужас провести, как под дамокловым мечом, двух душевно тонких людей, две творческие личности — Чарского и импровизатора; и пусть содрогнется всякий тонко чувствующий человек!

Эти беглые заметки дают, мне кажется, представление — пусть слабое и неполное — о том, какого масштаба работа проведена с автором. Подниматься в более высокие философические и эстетические сферы считаю излишним: там все примерно так же. Впрочем, в заключение остановлюсь на финале фильма — «Пире во время чумы»: творческий принцип представлен тут в наиболее чистом виде.

В первой половине пушкинской трагедии происходит диалог двух песен. Песня Мери говорит о любви, для которой не существует «недоступной черты» между жизнью и смертью; гимн Чуме, который поет Председатель, призывает почерпнуть «залог» бессмертия в стихии гибели. Но далее, в споре со Священником, который заклинает не кощунствовать перед лицом всеобщего бедствия, вдруг открывается, что дух автора гимна — не «гордый, вольный», не «чистый», а «падший дух», что он сознает свое беззаконье; его поведение вызвано «отчаяньем»; он хотел бы «скрыть это зрелище»: ему стыдно его; он потерял веру в себя и во что бы то ни было, не может идти за Священником и боится остаться один («Но проклят будь, кто за тобой пойдет!»). Трагедия завершается знаменитой ремаркой: посреди продолжающегося пира «Председатель остается погружен в глубокую задумчивость». Герой, таким образом, не торжествует победу: диалог заставил его задуматься — вероятно, над тем, в чем же истинное мужество, истинная сила духа, «залог» истинного бессмертия. Завершающая ремарка — характерный для Пушкина открытый, нависающий финал, финал-вопрос. Может быть, нигде у

Пушкина «последние» вопросы не ставились в такой обнаженной форме, с такою графической четкостью.

Подобная манера — заканчивать вопросами — решительно не отвечала замыслу создателей фильма, как и сами подобные вопросы. К тому же их абсолютно не устраивало понимание событий, навязываемое Пушкиным читателю: ведь у Пушкина Председатель — личность явно *творческая* — предстает *идеологом* кощунственного пира, Мери со своею песней противостоит ему, а Священник своими простыми и верными словами повергает его в стыд и заставляет задуматься. Все это необходимо было выправить. Поэтому пир, который у Пушкина «чудовищен» не столько по форме, сколько по своему кощунственному смыслу, был превращен в третий кабак, и притом такой, перед которым предыдущие два — просто детские игрушки; это для того, чтобы Председателю было стыдно не собственного падения, а лишь того, что он, такой «гордый, вольный», такой творческий, оказался за одним столом с тупой «массой», разгулявшейся чернью. Далее, Мери заставили перековаться в единомышленницу Председателя, а Священника — ругаться и драться, словно он не с кладбища пришел, а из пьяной банды Готлиба Шульца. Все это, разумеется, потребовало коренным образом перестроить *текстовку,* а именно: *перетащить гимн Председателя из середины* (где он играет роль идейного апофеоза кощунства) *в самый финал* (где он, по мнению интерпретаторов, выглядит «гордым», «вольным» и победоносным), оптимистически завершив дело *хвалой чуме* и заодно похерив всякую глубокую задумчивость. Это и живее, и современнее, и, в конце концов, человечнее.

Как все гениальное, это творческое решение, будучи чрезвычайно простым, результат дало грандиозный: путем наименьших затрат — буквально одним-двумя взмахами пера — трагедия была вывернута наизнанку и поставлена на голову; конец — делу венец.

Оставим вопрос об авторском праве — бог с ним, Пушкин ведь все равно ничего не узнает,— а также о правах тех, кто не знает или не помнит, перед кем среди бела дня совершен очевидный грех лжесвидетельства. Хочется понять логику других людей, *знающих,*— и все же *получивших удовольствие*. Ведь должен же быть какой-то критерий помимо «живости» и «человечности», которые приобрел мелко покрошенный и пропущенный через мясорубку классик в руках «современного мастера»...

Впрочем, вот оно: современный мастер! Не зря эта формула кочует по рецензиям, и именно когда речь идет о такого рода интерпретациях классики. В самом деле, формула очень удобная: в ней есть своего рода круговая порука. Классику нельзя «мертвенно копировать», мастеров прошлого нужно читать «по-современному», а для этого конечно же необходимо *современное мастерство.* Это такой универсальный инструмент; с его помощью любой *современный мастер* может *заставить* любого *мастера прошлого* «зазвучать» — ведь классику нельзя мертвенно копировать, и т. д.

В ответ на это можно много чего сказать. Можно сказать, что «мастерство» само по себе — категория безличная (кстати, в вышеописанном фильме актеры, знаменитые и талантливые, играли, за немногими исключениями, либо плохо, либо «мастерски», «профессионально» — то есть никак); можно, далее, сказать, что только самонадеянные и легкомысленные люди способны думать, что их «профессиональное» доброхотство *прибавит современности* Пушкину, Гоголю или Шекспиру; что классику «копировать» и невозможно — ее нужно постигать; «дотягивать» же ее до «современности» — это все равно, что красить траву в зеленый цвет; можно сказать, наконец, что ведь никому же не пришло бы в голову хвалить человека с твердой рукой и метким глазом за то мастерство, с каким ему удалось, например, забить гвоздь в опекушинский памятник, чтобы повесить пиджак, или сыграть партию в бильярд на престоле одного из храмов Троице-Сергиевой лавры... Все это не произведет никакого впечатления. Конечно, ответят вам, с *мастером* можно спорить, но...

Тут вступает в силу последний и неотразимый довод. Он замечателен тем, что в нем полностью отсутствует ценностное содержание. Может быть, поэтому так безгранично его могущество. Ибо после того, как вам сказали: «Конечно, с мастером можно спорить, но, во всяком случае, *это интересно»,*— что вам остается?

«Это интересно»... Интересно: помнит ли кто-нибудь, читал ли когда-нибудь, доходили ли до кого-либо слухи о том, что Пушкин Вяземскому, или Белинский Боткину, или Толстой Страхову, или Блок Белому и т. д., делясь впечатлениями о том или ином произведении, говорил, писал, сообщал, утверждал, что оно не плохо, хорошо, посредственно, глубоко, поверхностно, гениально, бездарно, правдиво, лживо и т. д.,— а что оно *интересно?*

* * *

Творец искусства и воспринимающий творение глубоко сходны по крайней мере в одном: каждый из них творит нового себя. «Массовое сознание» не творит нового человека, а воспроизводит того, который уже есть. Для такого сознания не существует вертикального измерения; для него культура вообще — не *здание* культуры, со своей архитектоникой, несущими конструкциями, служебными деталями и украшениями, и тем более не *храм* культуры, со своим порядком и назначением, верхом и низом, со своими святынями и своею святая святых,— а нечто вроде стоячего пруда, на поверхности которого плавает, наподобие островков ряски, «все высокое и все прекрасное»; можно зачерпнуть не глядя и никогда не прогадаешь: все будет одинаково высоко и одинаково прекрасно.

Это лишь одно из проявлений определенного и по-своему целостного мировосприятия, покоящегося на ценностном релятивизме, который присущ «массовому сознанию». Но поскольку в условиях тотальной относительности даже элементарное существование невозможно, то один ориентир все-таки существует: это — получаемое от жизни *удовольствие* — на одних уровнях физическое, на других — эмоциональное, интеллектуальное и пр.

Но ведь жизнь состоит далеко не из одних удовольствий, и это более чем ясно в наше нелегкое время. Поэтому возрождается понятие *судьбы* — в самом примитивном смысле *удачи, успеха* и *везения;* этакие плавучие островки, своенравно разбросанные в житейском море: то ли наткнешься, то ли нет.

Очень показателен опять-таки «низовой» жанр песни: на эстраде то и дело раздаются апелляции к «судьбе» как «удаче» и «успеху» — порой это напоминает языческие заклинания. С ними соседствуют призывы «порадоваться на своем веку» — иными словами, «с жизни взять возможну дань» («Сцена из Фауста»).

Возникает также то там, то сям тема могучих «стихий» и неуправляемых «страстей» как некой высшей, конечной жизненной ценности: в ком больше «стихий», резвее и беспрепятственнее играют «страсти» — тот и есть *личность;* как бы эта личность ни распоясывалась («в личном» ли плане или «творческом») — она убеждена, что то бог ее снегом занес. Распространяется культ крепковыйного «витализма», «жизненной силы» как таковой — своего

рода неоварварство, в котором под силой человека понимается не сила духа, а просто умение завоевать или отстоять место под солнцем. Под такое понимание подводятся порой и философские основания, покопавшись в которых, нетрудно обнаружить бессмертное «однова живем».

Во всем этом есть и трагический оттенок; все это — в известном смысле реакция на сложные и грозные обстоятельства современной жизни, в которых человек, честно говоря, мало на что «имеет право». Но ведь культура возникла не для регистрации наличных обстоятельств и настроений. Она отражает потребность человека напоминать самому себе, что он — человек, что ему свойственно стремиться к идеалам, которые превышают как обстоятельства, так и настроения. «Цель художества — идеал»,— писал Пушкин; часть культуры, утратившая такую цель, вливается в «массовую» культуру; регистрируя эмпирию «массового сознания», она закрепляет царящую в нем хаотическую неразбериху: вместо человека — «судьба» как «везение»; вместо идеала — безличная данность «стихий»; вместо совести — природная данность «страстей».

Что касается классического наследия, то оно потому и классическое, что в нем проповеданы твердые истины, незыблемые ценности и немеркнущая красота.

Повторяю: я не против «личных ви́дений» — без личного нет искусства. Я не против «вольностей» с классикой и с Пушкиным, я даже не против «бунта» — но только пусть и вольности и бунт будут *личными:* быть может, в них обнаружится та «энергия заблуждения», которая, по Толстому, бывает необходима, ибо, толкая к какому-нибудь уж совсем неожиданному краю, может вывести ненароком к неизведанным америкам... Но ведь во многих ошарашивающих «видениях» ничего *личного* как раз и нет: они скроены по стандарту «массового сознания», которое влечется к тому, чтобы вещи лежали не на своих местах. Пресловутое «каждый имеет право на своего Пушкина» сегодня не содержит в себе уже никакой мысли, ничего личного: в переводе на французский это означает не более чем «каждая кошка имеет право...».

Эта злополучная французская кошка надоела мне не меньше, чем читателю, и меня извиняет только то, что в ее неумении разобраться, кто король, а кто нет,— ведь людей много, а она одна — есть что-то прямо эмблематическое для отношения «массового сознания» к ценностям культуры: их много, а оно одно.

* * *

Блок, перечитав однажды свое стихотворение «Поэты», последние строки которого — про бога, снег и целующую вьюгу — уже дважды упоминались, почувствовал, что тут что-то не так и даже назвал эти стихи бредом несчастного пьяницы.

Но это он записал для себя; сегодня очевидно, что надо было сказать что-то и вслух.

Романтическая концепция «гения и толпы» возникла в силу определенных исторических причин и имела как философские корни, так и наступательные и защитные цели. Постепенно она утрачивала значение концепции и стала превращаться в расхожее клише элитарного себялюбия и бессмысленной гордыни — потому что отпали корни. Когда-то талант художника считался божественным даром. Это было для многих источником гордости, сознания избранности; но это налагало и определенную ответственность. С течением времени, также в силу известных исторических причин, ситуация изменилась. Божественное происхождение таланта отменили — но гордость самим талантом, в силу причин, науке неизвестных, осталась. И поскольку она осталась одна, без присмотра, то и стала пухнуть и неимоверно разрастаться, заполняя освободившееся место. Стали видеть в таланте личное достоинство его носителя, и притом такое, которое само себе довлеет и не предполагает обязанности или необходимости иметь или приобретать другие достоинства, личные и творческие.

Отсюда и последовала роковая неразбериха — в частности, терминологическая. Стали к месту и не к месту бросаться словами «творческая личность» — даже тогда, когда речь шла всего лишь о природной творческой *индивидуальности,* и наоборот: под словами «творческая индивидуальность» стали разуметь творческую *личность.* Стали думать, что это одно и то же. Забыв, что желуди растут на дубе, забыли и то, что индивидуальность — только эмбрион личности, что за нею и нагибаться не надо, личность же — как раз то, над чем «душа обязана трудиться». Взамен сложилось убеждение: поскольку в мире все относительно, «сколько людей — столько мнений», и всякое «ви́дение» хорошо уже тем, что оно «индивидуальное», постольку главная забота художника состоит в том, чтобы лелеять свою *индивидуальность,* всячески ее *проявлять* и ревниво *сохранять* — дабы, по-видимому, ее не украли или

чтобы сама не прокисла. Творчество стали понимать не как самоотдачу, а как воспроизведение себя, потребление творческих данных; не как *ценностную деятельность,* а как органическое функциональное *отправление,* которым, впрочем, отправляющий по каким-то причинам имеет право *гордиться.*

Раньше принято было благоговеть перед шедеврами, мечтать хотя бы в чем-то уподобиться их творцам; это называлось «изучать образцы»; «Талант неволен,— писал Пушкин,— и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудности, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения,— или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь».

Теперь многое иначе: смирение считается качеством недостойным, а вовсе не возвышенным; как изучаются «образцы» и как дается им «вторичная жизнь», мы уже видели; любопытнее же всего то, что *иерархию культурных* ценностей вытеснила *субординация:* как масштаб «творческой личности» зависит лишь от эмбриональных творческих данных, дарованных «случаем», «удачей», «везением» и пр., так и высокое место в культуре обеспечивается отродясь, подобно привилегии дворянина уже в чреве матери быть офицером: судьба! Отсюда горделивое самоуничижение тех, кому «повезло» меньше: мой стакан мал, но я пью из моего стакана; где уж нам до «образцов», мы сами с усами. Тем более что гений хоть и гений, но он все же *художник прошлого,* а «я» — *современный художник,* что уже дает некоторые преимущества перед гением.

Это и есть самое существенное: судьба — хорошая или дурная — есть у всех; а *художники* — не все. И как бы ни были велики различия между гением и «мною», одно нас с ним объединяет и выделяет из «массы»: *мы — художники,* творцы «мира прекрасного», каждый в меру «данных».

Тут-то и нужна субординация: ведь если не превозносить великие таланты и не выделять их среди просто талантов — какие же тогда основания будут гордиться просто талантами и выделять их — в частности, *мой* талант — из остальной безликой массы?

Так образуется клан «хороших и разных» «творческих «я», величественно застывших каждое в своей неповторимой индивидуальности, в которой все дано раз навсегда

готовым, незыблемо ценным и годным на все случаи жизни. Высоко вознесенный над «бытом» и «массой», этот «мир прекрасного» внутри себя соблюдает, однако, демократизм офицерского клуба: при всей служебной субординации, Пушкин мало чем отличается от Хемингуэя — оба они художники, коллеги моего «творческого «я», что и доставляет огромное удовольствие. Здесь можно обходиться без чинов: самым искренним образом превозносить гения: «Ты, Моцарт, бог...» — и, если захочется, что-нибудь с ним сделать, как-нибудь употребить. Например, — переделать по-своему его сочинение — *интересного* станет еще больше.

Я выступаю вовсе не против идеи особости художника — наоборот, я выступаю как раз против донжуанской уравнительности: ведь это ось, включающая элитарное сознание в состав «массового» сознания. Своеобразие этой разновидности в том, что если для «бытового» массового сознания розовая область всего интересного и приятного в употреблении ограничена, с одной стороны, Пушкиным или Хемингуэем, а с другой — современным художником имярек, то для «человека элиты» этот имярек — он сам, и область замыкается на нем.

Элитаризм — относительно узкая, но влиятельная область «массового» сознания: выворачивая ценности наизнанку, набивая чучела, он делает это не у себя дома, а публично, при всем честном народе, внедряя в культурное сознание свою кошачью точку зрения на мир. «На фоне Пушкина» это как-то особенно очевидно.

* * *

Если сон Татьяны не только толковать в символическом смысле, который в романе является главным, но пытаться объяснить психологически, как отражение некоторых житейских впечатлений, то в их число нужно включить святочные игры ряженых. Главным «структурным элементом» этих забав была «наоборотность»: уродливые и смешные маски, бесовские и звериные, надетые на человеческие лица; тулупы, вывороченные наизнанку, пародирование церковной службы и молитв («Не Отче не наш, не Иже не еси...») и т. д. Забавы продолжались до Крещения — тогда все шли «очищаться», и все становилось на свои места, и как бы еще крепче, чем раньше, подтверждая незыблемость истинного порядка вещей.

Потребность в порядке, в *памятовании необходимости порядка,* в наличии твердых нравственных ориентиров и незыблемых идеалов — глубокая черта народного сознания. Русский человек, сказал Достоевский, может безобразничать, но — знает, что он именно безобразничает, делает то, чего делать нельзя. Лесков полушутливо заметил, что русский человек, может, тем только и хорош, что недорого себя ценит. Здесь есть не только грустный юмор, но и правда светлого идеала, с которым человек требовательно соотносит себя, сознавая свое несовершенство.

Суть подлинного народного сознания, народной культуры, чуждых самовлюбленности и гордыни, предельно четко выразил Толстой, говоря, казалось бы, совсем на другую тему: «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства»[1].

Толстой говорит о том, что́ мы называем иерархией ценностей. Она существует в искусстве потому, что существует в жизни; не учитывать ее — все равно что не учитывать смены температур в зависимости от времен года. В отличие от субординации, составляющей предмет условного и внешнего сознания, иера́рхия «предвечна», объективна. Она — предмет сознания внутреннего и безусловного, то есть — личного и личностного, которое является сознанием ценностным, ибо в его основе лежит совесть, составляющая абсолютный центр личности и Человека как родового существа.

Толстой не был пушкиноманом и не в силу особой личной привязанности упомянул Пушкина, а потому, что Пушкин здесь и в самом деле наиболее полный и бесспорный пример. Иерархичность — одна из конститутивных особенностей его творческого мышления, его художественного космоса. Его естественность, о которой говорить еще раз — значит повторять, что снег белый, а вода жидкая, его гармония и совершенство, нравственная непререкаемость — все это от «правильности» в «распределении предметов». Благодаря ей он не просто писатель, художник, а, по счастливому выражению Тютчева, «богов орга́н живой»,

---

[1] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т., т. 62, с. 22.

звучащий в унисон с бытием, переводящий его на язык наших слов.

Вернусь к «Пиру во время чумы». Конечно, в гимне Председателя не все просто; конечно, слова об «упоении в бою», о «залоге» бессмертия, таящемся в мужественном противостоянии человека смерти, заключают в себе великую правду — но...

«Я был все время жесточайшей холеры 1849 в Париже,— пишет Герцен в «Былом и думах» (часть I, гл. VI).— Болезнь свирепствовала страшно... бедные люди мерли, как мухи; мещане бежали из Парижа, другие сидели назаперти... Тщедушные коллекты (пожертвования.— *В. Н.*) были несоразмерны требованиям. Бедные работники оставались покинутыми на произвол судьбы, в больницах не было довольно кроватей, у полиции не было достаточно гробов...

В Москве было не так».

И дальше Герцен с восхищением и гордостью рассказывает о самоотверженности и энтузиазме населения Москвы в борьбе с эпидемией — от дворян и купечества до простых лекарей и студентов-медиков: «Москва, по-видимому сонная и вялая, занимающаяся сплетнями и богомольем, свадьбами и ничем, просыпается всякий раз, когда надобно, и становится в уровень с обстоятельствами, когда над Русью гремит гроза.

Она в 1612 году кроваво обвенчалась с Россией и сплавилась с нею огнем 1812... Явилась холера, и снова народный город показался полным сердца и энергии!»

Теперь мне хочется спросить у тех, кто восторгается поведением Вальсингама, путает *философскую констатацию* — пусть глубокую и пронзительную, но констатацию — с *нравственной высотой:* хотели бы они, чтобы грянула чума? И если бы это произошло — стремились ли бы они по мере сил помочь близким и дальним или проводили бы время как Вальсингам, подводя под это глубокие философские основания и воспевая смерть, поскольку соседство с нею таит в себе залог бессмертия? И не было ли бы первое — силой духа, а второе — стыдно?

Зачем же лгать самим себе и делать вид, что в искусстве — иная нравственность, чем в обыкновенной жизни? Ни искусство вообще, ни Пушкин в частности оснований для этого не дают. В противном случае ничего «прекрасного» в искусстве не было бы; оно было бы несовершенным, неправильным, лживым, кривым зеркалом жизни и

человеческой души. Если бы Вальсингам в финале трагедии не задумался глубоко над собою, он был бы холодным чудовищем, клеветой на человека.

В обилии «моих Пушкиных» виноват сам Пушкин. Никто, быть может, из мировых писателей, не дает возможностей для такой свободы толкований, как он. Некоторые понимают это как возможности для расхристанности и своеволия — потому что не замечают одной тонкости. Свобода, которую предоставляет Пушкин, распространяется лишь на сферы интеллектуальную и эстетическую; сами же эти сферы находятся в виду нравственных ориентиров, которые у Пушкина чрезвычайно определенны и тверды. Поэтому для всякого, кто обращается к Пушкину, он является, в нравственном смысле, *испытанием свободой*[1]. И поэтому никакая путаница и фальшь «на фоне Пушкина» долго существовать не могут.

Это не обожествление, это простая констатация, подтверждаемая как историей, так и опытом любого человека, вникавшего в дело.

Некоторых гордых людей «правильность» Пушкина, его объективность, свобода и гармоническое совершенство могут раздражать, раздражали и будут раздражать впредь. По-человечески это объяснимо, и исторически тоже: трудно бывает утверждать себя, ничего не ниспровергая, особенно в творчестве. Недоразумение состоит в том, что мы привыкли видеть в Пушкине исключительно литературное явление и мерить его эстетическими мерками. Измеренный так, он и впрямь выглядит и «золотой серединой», и бог весть чем еще: «Что пользы в нем? Как некий херувим...» Но если мы отнесемся к нему как к объективному явлению жизни — все это отпадет, отпадут и претензии к нему, и стремление подогнать его под себя, и ревность; потому что особость его и «необыкновенность» коренятся как раз в «обыкновенности», присущей объективному порядку вещей в жизни.

Такая обыкновенность свойственна и народному сознанию, в его идеальной, отвлеченной от превратностей исторической практики, сущности. «Обыкновенность» эта сказывается, в частности, в абсолютном слухе к «предвечной» ценностной структуре бытия. Мы называем этот слух совестью. Трудно ведь спорить с тем, что наличие совести

---

[1] Мысль эта — в иной форме и иной связи (по поводу «протеизма» Пушкина) высказана М. Новиковой.

у человека — в каких бы сложных отношениях с ней он ни находился — вещь самая обыкновенная: необыкновенны для нас как раз такие люди — да и есть ли они? — у которых совесть начисто отсутствует.

О народности Пушкина много написано; но, как ни странно, почти не уделено внимания самому важному: одна из ключевых тем (если не центральная тема) всего зрелого пушкинского творчества, от «Бориса Годунова» до «Капитанской дочки»,— совесть, притом взятая не в плане общественной или индивидуальной морали, а в качестве онтологической реальности. Подобным образом тема была поставлена именно Пушкиным — и вряд ли кто-нибудь будет отрицать, что именно в меру совестливости наша литература и была «эхом русского народа».

Пушкин эту тему, понятно, не выдумал; им воплощена коренная черта народного миросозерцания.

В культурном быту черта эта сказывается подчас весьма своеобразно. Иной читатель, из самых обыкновенных — тех, что «любят читать», может порой ошеломить нас категоричным: «Чепуха!» — по поводу крупного автора или талантливой книги; его конкретные оценки могут быть как угодно странны для нас, и неверны, и ограниченны, но одно, как правило, останется для критики неуязвимым: сам ценностный критерий. Суть его — в часто встречающейся оценке: *«справедливая* книга» или *«несправедливая* книга»; иногда с говорящим можно, повторяю, спорить, но сам принцип непререкаем. В косвенной связи с ним чтение разделяется на забаву для досуга и то, что нужно и важно для сердца, для жизни, для совести. Критерия «интересного» для такого читателя, в сущности, нет — нет, в общем, так же, как для Белинского, Достоевского или Толстого: гений ближе всего к «обыкновенному» человеку.

Моцарт у Пушкина во всех человеческих проявлениях обыкновенен. Он и ошибается, как обыкновенный человек: считает Сальери истинным другом, братом по гармонии. В глубине души он одарен абсолютным слухом и знает о Сальери все — но это его знание работает лишь в смутном пророческом предчувствии и сказывается в музыке. Оно работает в сфере «идеала», а не в житейской практике, и тем не менее остается истинным. Гений, как и народ, народ, как и гений, могут ошибаться в практике жизни, но ошибки не затрагивают внутренних устремлений, самих идеалов «справедливого». Вспоминаются глубокие слова

Д. С. Лихачева о культуре Древней Руси: «...идеал с самого начала был очень высок и становился все выше, не будучи накрепко привязан к действительности... В древнерусском идеале была какая-то удивительная свобода от всякого рода претворений в жизнь. Это не значит, что этих претворений не было. Воплощались и высокие идеалы святости, и нравственная чистота» [1].

Чуткость Моцарта не «претворена в жизнь»: он погибает оттого, что верит в идеал: «гений и злодейство — Две вещи несовместные»,— верит в правду этого идеала и в то, что такая вера — общая для «Двух сыновей гармонии» («Не правда ль?»). Он погибает оттого, что его идеал «очень высок... не будучи накрепко привязан к действительности» — к «низкой жизни». Ведь в мире, кроме непререкаемой правды идеала, есть еще и неправда, есть «низкие истины», идущие идеалу наперекор,— и, стало быть, гений, то есть человек, одаренный талантом, может совершить злодейство. Но все-таки правда есть «и выше», идеал существует и не терпит надругательства над собой: ибо если Моцарт погибает за свою веру, то Сальери истребляет себя именно тем, что смог-таки совместить гений со злодейством.

Сальери, конечно,— человек «необыкновенный»; и если бы Моцарт был хоть немного таким же, все было бы в порядке, Сальери пошел бы «бодро вслед за ним». Но гений мешает ему жить тем, что он обыкновенен. И как у обыкновенного человека, у Моцарта есть простой и твердый ценностный ориентир: «Гений и злодейство — две вещи несовместные. Не правда ль?»

На что «интересный» человек глубокомысленно отвечает: «Ты думаешь?» Ибо там, где у «обыкновенного» Моцарта *идеал:* «справедливость» гения и «несправедливость» злодейства, у Сальери *идол:* «судьба», которой он не может «противиться доле». У него вообще масса сложностей, которых нет у «обыкновенных» (человек 18 лет носит с собой яд и размышляет, как его применить!). И если Моцарт физически погибает потому, что чуткость его живет в бессмертной сфере идеала и не воплощена житейски, то Сальери «воплощен» и «оформлен» до конца, до смерти — и потому смердит уже при жизни.

---

[1] Лихачев Д. С. Заметки о русском.— «Новый мир», 1980, № 3, с. 34.

* * *

Когда-то один французский славист сказал мне: «Нам трудно понять ваше отношение к искусству. Для нас поэзия — высокая словесность, а поэт — мастер. Для вас поэзия соседствует с культом, а поэт — пророк. Я понял это, когда прочел по-русски Пушкина».

В самом деле, хоть мы и не мыслим писателя вне мастерства, однако умение и мастерство для нас всегда — производные от призвания и служения. Такова традиция, заложенная литературой, которая в допетровские времена дала «Слово о полку Игореве», а в послепетровские (когда возник соблазн толковать поэзию «Как летом вкусный лимонад») возобновленная и обновленная Пушкиным.

Да, пророки — это избранники. Но Пимен и Юродивый — не представители клана; пушкинский Пророк — не элитарен. Пророки — это такие же люди, как все, но одаренные способностью слышать мир и говорить правду — и делающие это во всю меру сил, без боязни или невзирая на боязнь.

«Народ безмолвствует» — писатель говорит. Народ — как Моцарт в своей музыке — выражает в словах писателя правду, которую он неведомо для себя знает. Писатель претворяет не себя — он претворяет народное безмолвие в «неподкупный» голос, он — эхо этого безмолвия. Он усиливает шелест «мнения народного» до слова, слышного самому народу, до глагола, внятного всем, имеющим уши.

Уже давно, казалось бы, знакомое и по литературе, и по жизни, не может не волновать до глубины души народное отношение к писателю — отношение важное и трогательное, как к лицу, облеченному необыкновенно высокими полномочиями и в то же время не отделенному от прочих людей никаким внутренним барьером, ибо полномочия эти — не начальнические, не кастовые, а совестные. Это отношение исполнено неподражаемого такта и житейской трезвости. Писатель в России — не небожитель и не аристократ духа. На него смотрят одновременно и снизу вверх — ибо высоко его призвание; и сверху вниз — так как он лишь посланец и предстатель народный; и как на равного — потому что он человек, смертный, слабый и грешный, как все. К индивидуальным слабостям и грехам писателя народ любопытства не испытывает, он и не стре-

мится их знать, чтобы не марать идеал, а коли знает, то прощает,— однако же тем самым стократно отягощает писателя ответственностью,— веря в высоту и тяжесть его призвания, веруя в то, что призвание это личное и совестное.

«Массовое» сознание потому и «тень», что оно чуждо понятия личности, унифицированно, штампованно (оттого, кстати, науке, любящей жесткость и однозначность, порой гораздо легче иметь дело с «массовым», что иногда сбивает ее с толку: ведь в человеческих явлениях не все то истинно, что́ можно вычленить и жестко определить). Истинность, фундаментальность и неистребимость подлинно народного создания сказывается как раз в том, что оно не поддается «вычислению», ибо оно *лично* (не зря ведь, говоря о «ярком народном типе», мы всегда имеем в виду яркую личность). Подлинная личность — это индивидуальное проявление народности.

Вот пример готового клише: молитва за Бориса, сочиненная специально для внедрения в «массовое сознание». В противовес ей создается другое клише: царевич Димитрий не убит, а чудесным образом спасся, и это он, а никакой не Гришка Отрепьев, ведет полки на Москву. Как и первое, оно оформлено жестко и однозначно, в целях массового употребления,— и когда его действие вступает в свою последнюю и решающую фазу, «массовое» сознание обретает ужасный облик: после возгласа Мужика на амвоне: «...вязать Борисова щенка!» — народ подхватывает: «Вязать! топить!..» — и «несется *толпою*». Произошло окончательное «оформление»: перед нами уже не «мнение народное», а стихия и страсть толпы.

Но как вычленить, формализовать, определить «мнение народное», которое далеко превышает легенду, говорит и в словах летописца, и в обличении Юродивого, и в терзаниях Бориса, и в финальном безмолвии народа — во всех этих личных акциях и реакциях? Определить во всем объеме, в словах,— нельзя, но главный ориентир указать можно: это совесть. Массовая легенда приглушает ее — но лишь затем, чтобы выполнить свою преходящую практическую роль, роль примитивного орудия истории, и мгновенно исчезнуть, сгореть в безмолвии, которым в полный голос заговорила народная совесть.

* * *

Издержки культурного процесса, о котором шла речь, процесса, устремленного к народному идеалу, может быть, и представляют собою примитивную форму массового приобщения к такому стремлению. Однако понимание этого не освобождает «людей культуры» от обязанности держать в виду все-таки идеал, а не его снижение, всему давать свою цену и не путать предмет с его тенью.

Художник больше говорит, народ больше безмолвствует. Ответственность художника поэтому страшно велика. Безмолвие не означает, что народ абстракция или «художественный образ», наоборот. Народ — живая личность, просто «Воды глубокие Плавно текут». Личность эта может ошибаться «в жизни» — как Моцарт, но никогда — в устремленности, в идеалах. В жизни бывают и расчет и корысть — к идеалам причастны сердце и совесть. Культура строится в виду идеалов, поэтому в ней первое дело — сердце и совесть.

Не случайно народом «выбран» Пушкин, выбрана его «гармоническая правильность», которая с эстетической стороны проявляется как почти нерукотворное совершенство, с философской — как беспристрастная объективность, а с нравственной — как всеобъемлющая человечность. Иными словами, глубины этой гармонии раскрыты к тройственному единству истины, добра и красоты. К добру и красоте как опознавательной форме истины народный дух стремился издавна. В «Повести временных лет», под 987 годом, сказано так: «Ходихомъ в болгары (здесь турки, мусульмане.— *В. Н.*), смотрихомъ, како ся покланяютъ в храмѣ... *Нѣсть добръ* законъ ихъ. И придохомъ в Нѣмци, и видѣхомъ въ храмѣх многи службы творяща, а *красоты* не видѣхомъ никоея же. И придохомъ же в Греки, и ведоша ны, иде же служатъ Богу своему, и не свѣмы: на небѣ ли есмы были, ли на земли... Мы убо не можемъ забыти красоты тоя, всякъ бо человѣкъ, аще вкуситъ сладка, послѣди горести не приимаетъ, тако и мы не имамъ сде быти» (то есть не хотим в язычестве оставаться).

Характерна решительность выбора: сразу, бесповоротно, с одного взгляда, одним сердечным движением. Что-то похожее есть и в выборе народом Пушкина как безраздельно первого и своего.

Предопределенность такого выбора особенно наглядна на известных социальных уровнях, большей частью невы-

соких, где живут без особых претензий, где отсутствуют особые «культурные» амбиции, но есть живая душа. На таких уровнях дело не вполне даже зависит — страшно вымолвить — от степени осведомленности о Пушкине. Можно знать немного его стихотворений, что-нибудь из сказок и повестей, самое главное из истории жизни его и смерти — и этого может оказаться достаточно для понимания с первого взгляда, для любви «заочной», любви «по портрету», встречающейся в народных сказках и сближающей народное чутье с той интуицией, о которой Пушкин писал: «Гений с одного взгляда угадывает истину...»

7. ПИНЕЖСКИЙ ПУШКИН[1]

«Он певец был, песенной наблюдатель, книгам сказатель, грамоты списатель. Землю, как цветами, стихами украсил.

Он порато в братии велик, острота ума нелюдска была...

...Родился умной, постатной, разумом быстрой, взором острой, всех светле видел.

А род давношной, от араплян: итальянец с кем воевал, этих роду черных людей, а закону греческого.

...Отроком-то читал много и часто. Всяку грамоту навык, иноземску и русску.

Ребята-ти буки, он с каждым заговорит, каждому-то уму, что надо, скажет. Люди-то дивятся: «Что уж этот Саня! Год бы с ним шел да слушал».

Возрастом поспел рано, красивенькой, пряменькой такой, все бы пел да веселился. У его молодость широка была, и к женскому полу подпадывал, и это умел не худо.

Долго молодцевал-то, долго летал по подругам. Ну, он не на семнадцатом году девушка. Неладно делал, дак себе...

...Не бывало от сотворенья, чтобы таки многолюдны

---

[1] «В зиму 1934—1935 года,— пишет Б. Шергин,— ...я читал и рассказывал о Пушкине в квартире пинежанки С. И. Черной. Я на опыте знал, что как сама С. И. Черная, неграмотная, но обладающая поэтическим даром, так и земляки — гости ее, в особенности даровитейшая А. В. Щеголева (сумская поморка), не замедлят отразить слышанное в ярких пересказах. Эти пересказы, впечатления, отображения слышанного, своеобразно понятого, реплики, афоризмы, отрывочные, но эмоционально насыщенные и поэтически образные, послужили материалом для компоновки «пинежского» рассказа о Пушкине» («Океан-море русское», с. 286). Привожу рассказ с сокращениями.

книги в такой короткой век кто сложил. Век короткой, да разум быстрой: годы молоды, да ум тысячелетен...

У другого человека ум никуда не ходит, на спокое стоит. У Пушкина как стрела, как птица, ум-от.

Что люди помыслят, он то делом сотворит. В его стихах как ветер столь ли быстрой. ...И настолько он хитрой прикладывать слово-то к слову! Слово-то выговариваешь одно-то, друго-то ведь надо взять скоро... Пушкин говорил, как с полки брал; и все разно сказывал...

Пушкин нов чин завел в стихах. Сердцем весел, не хотел над старыма остатками. Сам повел, никого не спросился. Сел выше всех, думу сдумал крепче всех. В еговых словах не заблудиссе. Кабыть в росстил лежит. Все-то видишь, все-то понятно; выговаривать-то не спуташь. Сколь письмо егово до людей доходже! Старых утешат, молодых забавлят, малых учит...

У Пушкина речь умильна, голос светлой, выводить-то мог без отрыву... У других писателей колосина, и мякина, и зерно — в одно место, у Пушкина хлеб чистой.

...Я даве упряг[1] слушала Пушкина-то. Он тяжелы мысли уводит, на скуку не молвит ничего. Весело умет, опять друго грозно да заунывно по старому образу.

...Я сегодня навидалась Пушкина-то в окне в магазине. На книгах стоит. И жоночка рядом, не в ту сторону личешком. Не эта ли Наташа-то егова?.. Краса бы холостому, как лошадка на воле? Нет, женился, влепил голову-ту. Много подруг было, одну ей пуще всех зажалел...

...Свадьба отошла, зажили молоды... Натальюшка выспится, вылежится, вытешится, тогда будет косу плести, у ей зажигалка така была пучок завивать. Где бы пошить или чашку вымыть, у Наташи шляпка наложена, ножка снаряжена погулять... Придет — рукавицы, катанцы мокры бросит кучей. Пушкин высушит, в руки ей подаст. Он чего спросит, она как не чует... Ложки по тарелкам забросат порато, хлебать сядет без хлеба. И сказать нельзя... Как скажешь?.. Пушкина матка ли, сестра ли обиходила коров-та. Наталья-та не радела по хозяйству.

...А к Наташе приезжой кавалер Дантест заподскакивал, долгой, как ящерица...

Пушкину свои наговаривают:

---

[1] Упряг — мера рабочего времени в крестьянстве в прежнее время, от отдыха до отдыха,— примерно треть рабочего дня (*прим. Б. Шергина*).

— Ты в бумагах-то сидишь, ничего не видишь?

— Вы ничего не понимаете!

Только горюет в стихах:

Куда бежу?
Тесен град Петров.
Негде спрятаться от клеветы,
Жена меня в беду положила,
Обещание свое борзо позабыла...
Наташа, что ты надо мною сделала?!

Которы ему привержены — плачут:

— Саня, не жалей ты жену-то, жалей, да с умом. Не падай духом. Без такого песенного наблюдателя нельзя стоять царству. Не роняй своего чину...

...Ноне досмотрелись в книгах, что царь кавалера-то подослал. Дантест-от был на жалованьи, что он царю на ложе чужих жен да дочерей добывал.

Царь-то хоть бравой, как сунут кол, как палка прям, а плоть-то обленилась — дак все нова надо. Царь, а вот что проделывал!..

Чины и вельможи видят, что Пушкину от царя управы не будет, стали с маху щелкать:

— Ты велик ли зверь-то, Пушкин! Шприссе больно. На твое место охочих много будет стихи писать...

Пушкин их зачнет пипать, хвостать...

Царь тоже забоялся. Он давно Пушкина ненавидел, для того, что Пушкин смала письмами да стихами властям задосадил. Этот перьвой Николай терпеть не может людей, которы звыше его учены. Выговску пустыню, эко место знаменито, он сожгал.

Укладывают с Дантестом:

— Жонку мы у его урвали, тепере надо самого убить...

Пушкин этот заговор узнал, высказал Дантесу при народе:

— Мне с тобой говорить не с кем... Бесчестно мне о тебе рук марать, да уж негде деться, выходи на прямой бой...

Тут была беда месяца января в двадцать девятой день. Белы снеги кровию знаменуются. Не в городе, не в поле: в пусте месте четыре человека приходили, четыре ружья приносили. Учинился дым с огнем на обе стороны. Где Пушкин — тут огнем одено, где Дантес — тут как дым...

...Кавалер-от был стрелять горазд, пустил пулю не в очередь, отшиб звезду от месяца, убил соловья в саду. Упал наш Олександрушко, за елочку захватился:

— Рости, рости, елочка, без верха; живи, живи, Россиюшка, без меня!

Ударила Пушкину пуля под сердце, прошла меж крыл. Пал на белы снеги, честным лицом о сыру землю. Пал, да и не встал. Который стоял выше всех, тот склонился ниже всех...

Кровь-та рекой протекла кругом града. Не могли семь ден из реки воду пить.

...Он выкушал смертную чашу, зачал с белым светом расставаться:

— Прости, красное солнце; прости, мать сыра-земля и все, на тебе живущие. Я в мире сем положен был как знамя на стреляние, летели на меня стрелы от всех сторон. Мне в миру было место не по чину. Я неволей пил горьку смертную чашу...

...Жене сказал:

— Я устал, дак рад спокою-то. В день покоя моего не плачь.

Тут Давыдовы псалмы, тут заунывное пение... Пушкин глаза смежил, а город розбудился. Пушкин умолк, а в городе громко стало: «Пушкин в соборе лежит застрелен!»...

...Где в Пушкина стреляли, тепере там пусто место безугодно; ничего не ростет, только ветер свистит.

Пушкин поминал:

— Буду сказывать, дак вы забудете. Я в книгу свой ум спишу.

Он многих людей в грамоту завел. В каждом доме Пушкин сердце всем веселит речью своей и письмом.

Егово письмо, как вешна вода. Его стихам нет конца. Сотворена река, она все течет — так Пушкин. Землю он посетил да напоил. Что на свете есть, все у него поется.

Сын дню, дитя свету, Пушкин малыми днями велико море перешел. Ему уж не будет перемены».

* * *

Это «мнение народное» не требует объяснений и комментариев. Оно само объясняет и само комментирует. На него можно ссылаться, как на притчу. Здесь есть главное о Пушкине; частный человек с горькою — как и у мно-

гих — судьбой, с чертами человеческой грешности и праведности; сказитель необычно высокой миссии; певец истины, добра, красоты; мудрец с «нелюдским», «тысячелетним» умом; эпический народный герой, бьющийся с врагом за правду.

* * *

Все, что можно сегодня оспорить в этом сказе, касается не понимания Пушкина, а лишь внешних фактов и обстоятельств. Но для народного сознания «обстоятельства» сами по себе не представляют самоценной категории. Лучше всего это демонстрирует народная сказка, в которой обстоятельства отбираются из постоянного небольшого набора и располагаются в любом сюжете в одной и той же последовательности, раз навсегда определенной этим же набором. Они — не более чем кирпичи, из которых складывается сюжет; главное же в содержании — герой и его поведение перед лицом обстоятельств. Так и в сказе о Пушкине: главное — герой, воплощающий, кроме прочего, национальный идеал человеческого поведения в жизни. Этот герой не только велик — он добр, благороден, храбр, честен, мужествен, чужд гордыни, терпим и терпелив. Он верен призванию и долгу. В его поведении есть «гармоническая правильность». Он живет по совести. Вот почему сказ, хоть и жалеет его, преклоняется перед ним, ибо жил он правильно, или, как сказал бы Достоевский, «по народной вере и правде».

«К царю пристава летят:
— Народу в домах уж нет, все у Пушкина...
У Пушкина лицо светло и весело...»

8. ИЗБРАННИЦА

Краса бы холостому, как лошадка на воле?
Нет, женился, влепил голову-ту. Много
подруг было, одну ей пуще всех зажалел...

Где Пушкин — тут огнем одено...

Наш интерес к частной жизни великих людей объясняется, наверное, бессознательным желанием ощутить единство человеческого рода сверху донизу. Есть тут и любознательность ребенка, которому хочется заглянуть в механизм поразившей его игрушки.

Центр частной жизни — семья; она же — зерно, корень и в каком-то смысле модель всечеловеческого существования; об этом прекрасно знает искусство. Любовь есть аспект темы семьи — об этом знает фольклор: тема любви появилась в нем сравнительно поздно, как часть и разработка семейной темы. Адюльтер, даже «благородный», для народного миропонимания только грех и срам, а семейная жизнь Пушкина главнее, чем его «донжуанский список».

У истоков его жизни и ее устья стоят две женщины: няня, давшая ему близкое подобие семейной любви, и жена, мать его детей.

Интерес к Наталье Николаевне беспримерен. В усилиях разгадать тайну личности, судьбы и гения Пушкина это похоже на обходный маневр: будто, разгадав его жену, мы надеемся что-то важное понять в нем самом. И какие бы обывательские формы ни принимал этот интерес, нельзя не признать, что сама интуиция верна.

Есть нечто глубоко значительное в сочетании знаменитости и неясности, присущем образу жены Пушкина. Сонм тайн, которым суждено сопровождать Пушкина, словно воплотился в ней, такой совершенной в своей красоте, такой загадочной в своей непроницаемой обыкновенности и почти пустоте.

Это дает простор для самых противоположных суждений: то погубительница, а то почти ангел-хранитель. Тут что-то неистребимо пушкинское, его антиномическая гармония сказалась и здесь.

«Было в ней одно: красавица. Только — красавица, просто — красавица, без корректива ума, души, сердца, дара. Голая красота, разящая, как меч. И — сразила»; «Тяга Пушкина к Гончаровой...— тяга гения — переполненности — к пустому месту. Чтоб было куда... Он хотел нуль, ибо сам был — все». Так писала Цветаева. Для нее Наталья Гончарова была рок Пушкина, рок Поэта, рок без всякой примеси личной вины. Или — одна сплошная вина.

«Мы имеем право смотреть на Наталью Николаевну как на сообщницу Геккернов в преддуэльной истории. Без ее активной помощи Геккерны были бы бессильны»; «Из всего явствует, что Пушкин не имел никакого влияния на жену, что она делала все, что хотела, никак с ним не считаясь, разоряла, лишала душевного спокойствия... сделала его (мужа) своим конфидентом, что, по мнению Долли Фикельмон, и вызвало катастрофу...». Так думала Ахматова.

В том, что пишет Цветаева, есть необыкновенная глубина и прозорливость; пристрастность сказывается не в констатациях, а в оценках. Цветаева стремится разобраться в природе драмы, Ахматова вершит только суд, безоговорочный и безоглядный. У Цветаевой подход философский и метафизический, Ахматова вся обращена к быту, к деталям, метафизика ее не занимает. Взгляд Ахматовой на Наталью Николаевну полон ярости, взгляд Цветаевой — холодного отчуждения, в котором жена Пушкина расплывается в нуль, в пустоту. Позиции сильно различествуют в основах, но близки в итогах. А в какой-то точке они и вовсе сходятся. Думаю, что точка эта — то место души, где помещается ревность.

Не просто ревность, а ревность женщины, одаренной талантом, к «только красавице», «просто красавице» — к обыкновенной женщине, ничем не «заслужившей» руки и сердца Поэта.

Ревность производит разрушительную работу, потому что искривляет взгляд. Ей легко превратить неумение в умысел, ошибку в злодеяние, неопытность в вину, пострадавшего — в соучастника.

Судьба мужчины очень сильно зависит от женщины, с которой он связал жизнь. Пушкин и его участь не составляют исключения.

Но Пушкин писал в 1834 году: «Жена моя прелесть, и чем доле я с ней живу, тем более люблю это милое, чистое, доброе создание...» Он писал: «...душу твою люблю я еще более твоего лица». Он разговаривал с нею в письмах как с ребенком. Он до последнего часа повторял, что она невиновна.

Странно и смешно сказать: мы верим Пушкину во всем, и только в вопросе о жене, с которой он прожил шесть лет, не все признают его компетентным. Но дело не только в этом. Судя и осуждая Наталью Николаевну, смотрят не на нее, а сквозь, поверх нее, как поверх неодушевленного предмета.

До самого недавнего времени эта женщина существовала в сознании людей лишь как персонаж биографии Пушкина — своей жизни у нее не было. Она рассматривалась как шахматная фигура. Действия «фигуры» оцениваются по голым результатам; ни побуждения, ни особенности личности, ни свойственная всем нам, грешным, способность ошибаться и оступаться — ничто тут в расчет не принимается: единственно важным считается то, на пользу какому

«лагерю» эти действия пошли «фактически». Все остальное — то есть сам человек — никого не интересует.

Может быть, в каких-то сферах это и уместно, только не в человеческих отношениях. Сейчас мы увидим, насколько шатки бывают обвинения, опирающиеся на подобный подход.

Называя Наталью Николаевну сообщницей Геккернов, Ахматова выдвигает в качестве основного аргумента следующий: жена Пушкина была бестактна; «не умела вести себя в обществе», слепо верила словам Дантеса и Геккерна, «сделала его (мужа) своим конфидентом», то есть передавала ему эти слова; «по-тогдашнему, по-бальному, по-зимнедворскому» «вела себя неприлично».

В сущности, это и все. Другими словами, соль обвинения (кстати, заимствованного Ахматовой у Вяземского, который далеко не как лучший друг показал себя в преддуэльный период) состоит — в переводе с зимнедворского на обыкновенный язык — в том, что жена Пушкина вела себя дурно *с точки зрения светских норм;* что она еще не успела усвоить *мораль придворной элиты* как истину в последней инстанции; что она не умела играть в игры «большого света», о котором Пушкин писал: «Он не карает заблуждений, Но тайны требует для них»; что она не умела делать тайн из своих заблуждений; и что, наконец, причиной катастрофы могла послужить, по мнению Долли Фикельмон, ее честность с мужем.

Если это — всё, то мы можем сделать некоторые предположения о душевном облике той, которую Пушкин «пуще всех зажалел». Мы можем представить себе обыкновенную женщину, добрую, набожную (Пушкин писал ей, как он любит смотреть на нее, когда она молится, стоя на коленях, и спрашивал требовательно, всякий ли день молится она за него и детей), красавицу, но — не светскую, а просто красавицу (простоту элита квалифицировала как глупость), доверчивую (Ахматова назвала эту доверчивость «тупой»), с мягкой, может быть нестойкой, но честной и чистой душой. Совсем молоденькая, в начале замужества почти девочка, она, после тяжких и травмирующих будней в семье, бухнулась в кипяток светской жизни, где на нее обрушился оглушительный успех и брак с первым поэтом России. Вряд ли можно представить молодую женщину, которая от этакого уж совсем не повредилась бы душевно.

С нею этого, по-видимому, не произошло. И это-то, быть может, и было самое роковое. Выучилась бы притворяться, врать, делать вид, плести интриги, было бы все шито-крыто, глядишь — и умер бы Пушкин почтенным старичком, без всяких трагедий,— если, разумеется, не открылось бы все как-нибудь иначе, в качестве уже по-настоящему грязной и унизительной для всех истории.

Но она этому не выучилась. «Какая ты дура, мой ангел!» — нежно пеняет ей муж в одном из писем. Простодушие, по Пушкину, одно из необходимых качеств гения. Он и сам бывал простодушен — как гений. Она была простодушна, как обыкновенный человек. И даже кокетство ее и своенравие (а какой молодой и красивой женщине чуждо кокетство и своенравие?) — даже оно было простодушным: она просто не понимала, что здесь страшного и опасного.

Но если правда то, что на домогательства Дантеса она ответила: я никого никогда так не любила, но не требуйте от меня ничего, кроме моего сердца,— если она и в самом деле ответила, как Татьяна,— тогда кто вправе косо взглянуть на нее?

В иную версию, в *низкую истину,* к которой склоняются некоторые, я просто не верю. Я больше верю Пушкину.

«...Побольше стихов и поменьше III Отделения»,— призывала Ахматова. В оценке личности и роли Натальи Николаевны она отступила от этого мудрого принципа. Между тем, подход к Пушкину должен быть един на всех уровнях и во всех сферах. Читая немногие стихи, имеющие отношение к Наталье Николаевне, трудно поверить, что поэт впервые в жизни оказался душевно слепым, когда увидел в ней *«чистейшей прелести чистейший образец».* Он, может быть, чувствовал — взрослый, нагулявшийся, перебесившийся мужчина,— что всею своей предшествующей жизнью виноват перед этой девочкой; и, может быть, любя в ней не только красоту, но — чистоту, видел какую-то возможность очищения?

...Кляну коварные старанья
Преступной юности моей
И встреч условных ожиданья,
В садах, в безмолвии ночей.
Кляну речей любовный шепот,
Стихов таинственный напев,
И ласки легковерных дев,
И слезы их, и поздний ропот.

Он был виноват перед ней и позже — часто оставлял ее одну, занимался своими делами больше, чем ею и семьей;

может быть, и от этого — его милосердие к ее несомненной, хоть невольной, вине «легкомыслия»?

В третьей главе «Онегина» на вопрос Татьяны о любви няня отвечает: « — И, полно, Таня! В эти лета Мы не слыхали про любовь...— Да как же ты венчалась, няня? — Так, видно, бог велел...»

Наташа Гончарова в свои восемнадцать лет тоже «не слыхала про любовь». Ее выдали за Пушкина почти как Татьяну за генерала. Не она выбрала его, он ее выбрал. И — каково быть женою Пушкина?

«Хороший в русском языке — это прежде всего добрый. «Пришли мне чтение доброго»,— пишет своей жене в берестяной грамоте один новгородец... Добрый человек уже самой своей добротой превозмогает все человеческие недостатки. В старое время, в древней Руси, доброго не назовут глупым... Доброта — она всегда умная» [1].

«Милость к падшим» «любезна» народу потому, что *милость входит в состав истины.* Недобро, а потому и неразумно поступаем мы, когда нагружаем на обыкновенную женщину ту непосильную историческую ответственность, которую Пушкин с нее снял. Идя против его воли и разумения, мы не просто нарушаем его завет — мы заслоняем истинный образ Пушкина и искажаем истинный смысл его судьбы.

* * *

Когда осенью 1830 года, накануне женитьбы, он приехал в Болдино, холера оказалась ему на руку. Настроение его, судя по стихам, смутное и странное. То он пишет Плетневу о смертельной тоске, то уверяет его, что это была блажь и хандра, то тоскует в одиночестве, то блаженствует с пером в руках; уверяет невесту, что рвется к ней, а сам... впрочем, вот календарь *трех месяцев,* проведенных здесь, насколько он нам известен:

Сентябрь: 3 — приезд; 7 — «Бесы»; 8 — «Элегия»; 9 — «Гробовщик»; 13 — «Сказка о попе и о работнике его Балде»; 14 — «Станционный смотритель»; 18 — закончено «Путешествие Онегина»; 20 — «Барышня-крестьянка»; 25 — закончена последняя глава «Евгения Онегина»; 26 — «Ответ анониму»;

---

[1] Лихачев Д. С. Заметки о русском, с. 17.

Октябрь: 1 — «Царскосельская статуя»; 5 — «Прощание»; 7 — «Паж, или Пятнадцатый год»; 9 — «Домик в Коломне», «Я здесь, Инезилья»; 10 — «Отрок», «Рифма», «Румяный критик мой...»; 12—13 — «Выстрел»; 16 — «Моя родословная», «Не то беда, Авдей Флюгарин»; 17 — «Заклинание», «Стамбул гяуры нынче славят»; 20 — «Метель»; 23 — «Скупой рыцарь»; 26 — «Моцарт и Сальери»;

Ноябрь: 1 — «История села Горюхина»; 4 — «Каменный гость»; 6 — «Пир во время чумы»; 8 — «На перевод Илиады»; 27 — «Для берегов отчизны дальной»;

За это же время: «Дорожные жалобы», «Труд», «Глухой глухого звал...», «Мы рождены, мой брат названый», «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы», «Герой», «В начале жизни школу помню я», «К переводу Илиады», «Пью за здравие Мери», «Цыганы» («Над лесистыми брегами»);

Кроме того: «Опровержения на критики», «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», «Об Альфреде Мюссе», «О народной драме и драме «Марфа Посадница», «Баратынский», наброски статьи о русской литературе, заметка о «Графе Нулине»...

Мне кажется — он не очень спешил уехать.

Когда приходилось выбирать между женщиной и Музой — он выбирал Музу. А уж тут случай был совсем особый.

* * *

В 1819 году, в Михайловском, он написал удивительное стихотворение «Домовому» — удивительное потому, что тема и стилистика его как бы взяты им из будущего, зрелого творчества. В этих стихах впервые высказана сокровенная мечта о том, что гораздо позже он назовет — обращаясь уже к жене — at home, *домом,* домашним очагом. Все его «дорожные» стихи связаны с этой темой.

Спустя одиннадцать лет, едва приехав в Болдино, он пишет самое трагическое из «дорожных» стихотворений — «Бесы».

Домового ли хоронят,
Ведьму ль *замуж выдают?*

На пороге осуществления мечты о доме он пророчит гибель очага, смерть домового. Накануне женитьбы на прелестной, доброй девушке перед ним возникает образ бесовской свадьбы.

«Я весел... Вдруг: виденье гробовое...» — пишет он спустя

почти два месяца; это Моцарт пытается пересказать содержание своего пророческого экспромта, написанного «ночью, во время бессонницы» и являющегося в трагедии прологом к Реквиему.

Болдинская осень, начавшаяся с «гробового виденья» «Бесов», становится чудом, какого не знала история: таких трех месяцев иной крупной национальной литературе хватило бы на несколько десятилетий, и притом вершинных. Так работал гениальный математик Эварист Галуа в ночь перед дуэлью. Так работал Моцарт, которому заказали Реквием: «Сел я тотчас И стал писать...»

* * *

«Да как же ты венчалась, няня?» — Так, видно, бог велел...»

«Онегин» был в целом закончен этой же осенью в Болдине. В последней главе вновь мелькает тень Филипьевны-Родионовны: Татьяна вспоминает молодость, родные места и «смиренное кладбище». Затем она навсегда расстается с Онегиным — не по формальному долгу, а по совестной потребности.

«Чем кончился «Онегин»? — Тем, что Пушкин женился»,— дерзко и прозорливо заметила Ахматова. Она сказала это в определенном, своем контексте, но мысль шире и глубже этого контекста.

«В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю как люди»,— писал Пушкин. Это была правда. «Так, видно, бог велел».

Гоголь сохранил для нас его фразу: «Слова поэта — суть уже его дела». Это не философская максима, а внутренний опыт, выраженный в словах.

Еще в «Пророке» он с предельной ясностью сказал о том, что ничего *своего* — от ушей и языка до сердца — у него отныне нет, и он исполнен не своей волей. Художник живет не для себя, талант дается ему как величайшее бремя и величайшая ответственность. Этот дар нужно оплачивать всею судьбой, нельзя эксплуатировать его себе на потребу, списывать на него свои слабости и грехи — нужно стремиться ему соответствовать. Одному это удается в большей мере, другому в меньшей, но если нет такого сердечного стремления, слова перестают быть делами и человек остается лишь «мастером».

Здесь не обязательно приводить цитаты из Пушкина —

нужно просто окинуть взглядом его жизнь, как она сказывалась в его творчестве. Мы увидим, что главное его стремление было — соответствовать своему гигантскому дару: правильно, в меру своего гения, понимая мир, праведно жить в нем. Достаточно перечитать хотя бы «Возрождение» (1819), «Воспоминание» (1828), «Когда в объятия мои» (1830), цикл 1836 года («Напрасно я бегу к Сионским высотам», «Отцы пустынники и жены непорочны» и др.).

Были грехи и ошибки, были порывы дурных страстей и неуправляемых стихий, но все это преодолевалось другою, главной жизнью — жизнью высокой души, требовательно сознающей свое достоинство, с беспощадной трезвостью оценивающей самое себя и с необыкновенной четкостью отделяющей добро от зла. Любая человеческая проблема, встающая перед нами с его страниц, была обеспечена всею полнотой личного усилия восчувствовать и выразить истины, общие всем и всем необходимые. Ему было дано в каждой ситуации своей жизни видеть духовный, символически-общезначимый смысл, выражать в словах свой внутренний опыт и свой личный духовный путь в качестве урока для всех, имеющих уши. И он это предназначение выполнял.

Какой же урок может преподать гений обыкновенным людям?

На это можно ответить: гений потому и гений, для того и гений, что он имеет силу выразить нечто необходимое всем людям, иначе гении были бы никому не интересны и не нужны. Что касается Пушкина, то не зря принято говорить о его высокой нормальности. Он и сам часто повторяет о своей покорности «общему закону» — тем более общезначимым нужно признать его человеческий опыт.

Общезначимость эта представляется мне так. Жизнь человека внешним образом складывается из некоторых событий и обстоятельств. Те, которые улучшают внешние условия жизни, мы склонны рассматривать как хорошие, в противном случае как дурные — и соответственно их сочетанию оценивать свою жизнь. Но ведь ни жизнь, ни человек не есть сумма обстоятельств. Существуют возможности различного поведения. Существует жизнь человеческого духа. Существует совесть.

Суть не в том, преодолевает ли человек обстоятельства внешним образом (иногда это героизм, иногда умелый прагматизм) или подчиняется им (иногда это малодушие, иногда мудрость). Суть в том, с какой высоты оценивает человек обстоятельства и себя, какими побуждениями диктуются

его действия. Мерой стремления к нравственной высоте и определяется духовный уровень личности, направление ее пути. «Хорошие» и «дурные» обстоятельства не есть содержание «судьбы» — они лишь *условия для судьбы,* настоящее же содержание жизни, подлинная судьба — это *духовный путь человека.* Достоевский в своей Пушкинской речи выразил это в словах о том, что «не у цыган и нигде мировая гармония, если ты сам первый ее недостоин, злобен и горд, и требуешь жизни даром, даже и не предполагая, что за нее надобно заплатить»; «не вне тебя правда, а в тебе самом». Таково, считал Достоевский, решение «проклятых» вопросов по «народной вере и правде». И, формулируя этот «общий закон», он опирался на Пушкина.

«Слова поэта суть уже его дела». Но и *дела* поэта, его *жизнь,* суть *слова поэта.* В этом высший смысл того, о чем сказал Некрасов: «Дело прочно, Когда под ним струится кровь».

Кровь Пушкина, заструившаяся на Черной речке, была его словом. Первый шаг был сделан задолго до Черной речки — ночь перед дуэлью растянулась на шесть лет.

В замечательной статье «Судьба Пушкина» (1897) Владимир Соловьев осуждает его за гнев, за поединок, за выстрел в Дантеса: все это, говорит он, было недостойно человека, который написал «Пророка». Он не учитывает не только ряда причин, житейских и социальных, по которым иное поведение было для Пушкина совершенно невозможно; он не учитывает также, что в той ситуации, которая сложилась, иное поведение было бы актом не величия, а гордыни; он не учитывает, что смирение тут было бы ложным, надмирное парение недопустимым: ведь все же не личное тут было столкновение и не личная месть — это было сражение, битва, это была война за отечество. Пинежане почувствовали это: в их сказе народный гений ведет себя как народный герой.

Он не предчувствовал бы тогда, в Болдине, ничего — не хоронил бы домового, не выдавал бы замуж ведьму, не написал бы ни «Элегии», ни прочего,— если бы женился просто по любви, только из потребности семейной жизни. Но он женился не только поэтому. «...Я поступаю как люди».

До сих пор он был холост, свободен и ответствен лишь за самого себя — горячий, чувственный, подверженный порывам сокрушительных страстей. Достигнув вершин, на которых царит покой творческого всемогущества, он обязан

был и в жизни остановиться и успокоиться, нравственно и лично подтвердить и обеспечить эту неимоверную высоту. Ответственность за себя перестала быть частным делом. Она потребовала жить «как люди» — как народ живет,— чтобы иметь право учить. Кто-то другой в его возрасте мог позволить себе прыгать по жизни, а он, Пушкин, такого права не имел, потому что писатель на Руси — не только мастер.

Для того чтобы осилить, донести то, *не свое,* данное шестикрылым серафимом, оказалось необходимым ещё увеличить ношу, взять на себя что-то и *свое* — такое, как у обыкновенных людей.

Владимир Соловьев прав был, называя его брак родом аскезы. Я не верю россказням о его любовных похождениях после женитьбы — я верю стихам, в них он не умел лгать: лирика 30-х годов страстно устремлена к строгости и целомудрию; по ней можно догадываться, как труден и упорен был этот бег «к Сионским высотам».

«Зависимость жизни семейственной делает нас более нравственными»,— писал он жене. Это не было «категорическим императивом»: такое отношение к браку — древнее и истовое, элемент народной культуры — стало его совестной потребностью.

Женщин он знал как никто и выбор сделал безошибочно. Увлечения его были многочисленны. Но для него, больше всего любившего свою несравненную Музу, та или иная земная женщина оказывалась слишком ярко ограничена своею земной определенностью. Его пленяла сама стихия женственности — безбурная, мирно объемлющая и приемлющая,— «гений чистой красоты», чистейшей прелести, чистейшей до безличности и бесконечности, как снежно-белый лист бумаги под его пером. «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем... О как милее ты, смиренница моя!»

Такою субстанцией женственности явилась ему Наташа Гончарова. Ему, в ком бушевала и кому смиренно повиновалась стихия поэзии, это было под стать.

Я не без страха пишу обо всем этом,— позволено ли вторгаться в чужую жизнь? в такую жизнь? Но я знаю, во имя чего пишу, и потому продолжаю.

Он верил, по-видимому, в то, что это трогательное и чистое существо привяжется к нему: ведь его любили многие.

Но, говорят, она была глуховата к его поэзии.

Это не странно, и это не по глупости или темноте. Не по глухоте, к примеру, у него самого был посредственный му-

зыкальный слух, а у апостола музыки Блока и того хуже. Так часто бывает с поэтами: в них достаточно своей музыки, на другую их уже не хватает. А ее не хватало на поэзию.

Это и было самое грозное.

Говорили, что первый поэт России женился на первой русской красавице. Относились к этому по-разному. Но вряд ли кто подозревал, что это смертельно. Во встрече его гения с ее красотой была заложена жизненная катастрофа — потому что их союз заключал в себе нечто абсолютное.

В области идеала они абсолютно дополняли друг друга: она стала для него зеркалом красоты его гения. Посягнуть на ее честь значило, в его глазах, посягнуть и на честь его Музы.

В области земной жизни они абсолютно исключали друг друга. Власть его гения и интеллекта (что обычно более всего пленяет женщину) над нею была недействительна; жребий только любовницы не мог ее удовлетворить — она была слишком чиста для этого. Он не мог ни ей дать, ни сам отдаться той исчерпывающей любви, в которой есть и страсть, и родство душ, — и сердце ее осталось свободно. Его дар и призвание стали между им и ею как стена. Будучи соразмерны и созвучны по совершенству, он и она были противоположны по составу — два разных, замкнутых в себе существования, соотносящиеся так, как отражение соотносится с отражаемым.

Эта разобщенность и послужила точкой приложения всех тех сил, которые реально способствовали катастрофе.

Получив согласие на брак, он словно приложил ухо к земле — и услышал угрожающий гул. Почти все болдинское творчество пронизано этим гулом.

И все же он поступил так, как хотел и считал нужным. У него было чувство абсолютного — он полюбил и избрал ту единственную женщину, на которую ему указало это чувство, чей облик так же непроницаемо прост, как белое сияние его гения,— и избрал ту судьбу, что была связана с этой женщиной. Он сделал это потому, что нужно было изменить жизнь, приведя ее в соответствие с нравственным призванием русского поэта, как он его понимал,— изменить, чего бы это ему ни стоило и чем бы ни грозило. Стало быть, абсолютное содержалось и в самом этом шаге, в его свободе и неизбежности, равной свободе и неизбежности творческого акта.

* * *

«Какой бы шаг он ни сделал в жизни,— сетует Рюхин в «Мастере и Маргарите»,— все шло ему на пользу, все обращалось к его славе!.. Стрелял, стрелял в него этот белогвардеец, и раздробил бедро, и обеспечил бессмертие... Повезло, повезло!»

В самом деле, ему всегда «везло», и все шло ему на пользу: и равнодушие родителей, и одна ссылка, и другая, и холера, и даже смерть. Его не повесили и не сослали пожизненно в Сибирь — он погиб как обыкновенный человек и обыкновенный дворянин. Он мужественно принял страшные физические муки и не хотел стонать, чтобы не испугать Наталью Николаевну. «И смешно же,— добавил он,— чтобы этот вздор меня пересилил; не хочу». Он не стал убийцей, о чем до сих пор простодушно жалеют некоторые и от чего он заклял себя еще в шестой главе «Онегина»: в той судьбе, которую он выбрал и определил своими устремлениями и поведением, была логика, не допустившая его до этого: защищая честь женщины, честь семьи, свое достоинство мужа, дворянина и русского поэта, он не убил, а погиб сам.

Он отказался от предложенной Данзасом мести своему убийце: «мир, мир»,— сказал он. И в этом была та же логика его судьбы. Человек, внимавший «бога гласу», пробуждавший добрые чувства, не мог умирать со злобой в душе и жаждой мести.

«...Красота его души,— писал Вересаев,— пламенными языками то и дело прорывалась в его жизни... ярким огнем пылала в его творчестве и ослепительным светом вспыхнула в его смерти. Умирал он не как великий поэт, а как великий человек».

Вересаев прав, когда говорит об огне. Он вообще прав во всем и не прав в главном: он разделяет жизнь, творчество и смерть Пушкина, а это одно целое, и тут ключ к логике его судьбы. Его «сперва сразила Поэзия. А пули шли за ней»,— написал белорусский поэт Аркадий Кулешов. Дар был не только счастьем и бременем,— это был пожирающий пламень, угль, пылающий огнем. Он заставлял проживать века, жить десятки жизней, обходить моря и земли, заглядывать в бездны и залетать туда, где человеку почти нечем дышать. «Годы молоды, да ум тысячелетен». Ум был тысячелетен, потому и годы остались молоды; жизнь была быстра как катастрофа, она не могла быть физически долгой: ведь стремление к истине предполагает самоотречение, а возможная

для человека полнота истины требует самопожертвования.

Но полнота истины не есть полнота знания о вещах. Он понимал это тем яснее, чем больше было его знание. Полнота истины стала заключаться для него не в знании, даже не в мудрости, а в нравственном идеале. Нет большей истины, чем любовь, и нет большей любви, чем «положить душу свою за други своя». Его ярость бойца стала фоном, на котором засияла его чистота. Он положил свою душу за Россию, за нас — чтобы мы знали, как надо жить и как не надо. В произведениях его много страшного, но мир его не страшен, а светел, потому что в этом мире есть абсолютные ценности, и страшное не довлеет себе, а соотнесено с идеалом, живое присутствие которого мы ощущаем. В его смерти та же гармония муки и света. Она потрясает нас потому, что мы бессознательно соотносим нравственную чистоту его последних часов не только с белизною снега, на который он упал и который набился в дуло его пистолета, но и с ослепительным сиянием его Музы.

Он всегда любил высказываться фрагментами, пропусками строф, недоговаривать, оставлять пробелы. Чем ближе к концу, тем больше незаконченного, не сказанного, тем внятнее язык белизны, священного безмолвия. Молчание становится словом, оно тяготеет к тому, чтобы стать жанром. Слова Вересаева о том, что Пушкин умирал не как великий поэт, а как великий человек, неверны потому, что в них обойдено русское понимание слова «поэт». Пушкин умирал как великий поэт. Смерть его была жизнью, достигнувшей высшей полноты — такой полноты, для которой масштабы конечного эмпирического существования тесны и хрупки; поэтому лицо его было «светло и весело». Слово поэта стало абсолютным делом — и тогда труд поэта завершился, и земная жизнь его окончилась, и он весь перешел в такую жизнь, где царит абсолютное Слово.

* * *

> — Рости, рости, елочка, без верха; живи, живи, Россиюшка, без меня!

> — Без такого песенного наблюдателя нельзя стоять царству.

Смерть есть огромное событие человеческой жизни. На оставшихся сказывается его необычайная энергийная сила. Энергии, заключенные в одной личности, сконцентрирован-

ные в ее личном пути, со смертью высвобождаются и начинают работать по-новому — в мыслях, чувствах и путях других людей.

«Когда человек умирает, Изменяются его портреты»,— сказала Ахматова. Умерший человек воспринимается иначе, чем при жизни, его образ растет и расширяется, оставшиеся начинают различать в нем то, чего не видели раньше, и сами становятся другими.

Новое ви́дение как будто приближает умершего и одновременно отдаляет его — жизнь идет своим чередом. Но своим чередом она идет именно благодаря тому, что она новая, что она преобразовалась, стала иной. Энергии, сообщенные ей самим человеком и его смертью, не иссякают, а обретают в новой деятельности разгон, растут и раскрываются все мощнее. Поэтому человек, казалось бы уже бесконечно удаленный от нас смертью и временем, оказывается порой бесконечно приближенным к нам и к жизни.

Смерть Пушкина, воспринятая как национальная трагедия, очень скоро обнаружила и иное свое измерение. Изменился портрет Пушкина в сознании людей, иначе увиделись масштабы явления. Ощутив эти масштабы, русская культура ощутила в себе новые возможности и силы. То, что было заключено и сосредоточено в Пушкине и казалось лишь его личным достоянием, за кратчайшее историческое время обнаружило способность к расщеплению и расширению, начало давать новые течения, пускать новые побеги. Культура бурно пошла в рост и ветвление; и чем интенсивнее был этот процесс, тем быстрее отходил на задний план Пушкин. Иначе и не могло быть: дерево не существует без ветвей. За повседневными заботами культуры отдалялись и затягивались туманом начало и исток.

Однако история, в том числе история культуры, не ограничивается «трудами и днями». В ней, как и в жизни человека, настают моменты, когда нужно отрешиться от мерок повседневного и произвести целостную самооценку. В такие моменты взгляд, устремленный ранее только вперед, должен обратиться назад и досягнуть до начала и истоков, с которыми всегда связаны цель и смысл пути.

Говорят, что культура есть самосознание нации, самосознание народа. Это так и есть; важно, однако, уточнить, что такое культура по своему составу. Некоторые привыкли думать, что культура исчерпывается совокупностью произведений, фиксированных в различном материале. Такой обиходный взгляд, ведущий к убеждению, что культуру можно

увезти с собой в чемоданах, поверхностен. Та индивидуально-личная, «авторская» культура, о которой идет речь, есть часть — пусть важнейшая, лицевая, но часть — общенациональной, общенародной культуры, с ее жизненным укладом и психологией, с ее идеалами и преданиями, нравственным строем и человеческими отношениями, затененными сторонами и дремлющими силами. Другими словами, «авторская» культура есть самосознание народа в более или менее снятом и опосредствованном виде. Стало быть, она должна обладать еще и собственным самосознанием, то есть отдавать себе отчет в том, насколько она на каждом данном этапе выполняет свое назначение в общенародной культуре, жизни народа, которого органом, лицом, голосом она должна быть.

Безусловно, такое самосознание культуры совершается постоянно, подобно тому как постоянно сопутствует человеку совесть. Однако время от времени возникает необходимость в итоговом акте самосознания и самоотчета. Взгляд, обращенный к истокам, становится тогда особенно пристальным.

Своеобразие биографии русской культуры состоит в разделении на два резко различных периода, лежащих по одну и другую стороны революции Петра. Чем дальше, однако, идет время, тем яснее мы осознаем единство и внутреннюю целостность культуры: они могут быть поколеблены, даже сильно, но не могут быть разрушены никакими катаклизмами. Существует естественно-органический фактор этой целостности — собственно национальная самобытность, собственно народное «самостоянье» духа; это глубокие воды культуры, «плавно текущие» по своим законам и не возмущаемые бурями. В этих глубинах — источник всех частных, исторически конкретных проявлений единства, которые не отменяются бурями, более того, возникают в моменты разломов как бы по неким законам культурной экологии. Самою грандиозностью преобразований Петровская эпоха вызвала к жизни корректирующие явления, которые в новых условиях строили соединительную ткань, становились звеньями культурной преемственности, заключая в то же время мощный заряд поступательной энергии. Главным и крупнейшим из таких конкретных, персональных факторов единства является творчество зрелого Пушкина.

Последние годы показывают — а будущее покажет еще яснее,— насколько неверно рассматривать деятельность Пушкина лишь в контексте послепетровской истории, насколько глубоко, прочно (пусть, на поверхностный взгляд, и не-

явно) связана она с исконным, глубоководным течением русского культурного процесса и как проясняется эта связь, эта «Любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам», в ходе творческой и духовной эволюции Пушкина. Еще в юности, с поэтической колыбели строго ориентированный на ценности европейские и карамзинистско-арзамасские, «новаторские», он пристально вглядывается в опыт литературных антагонистов, консерваторов, проявляет непозволительную, казалось бы, «беспринципность», общаясь с «архаистами», не пренебрегая их ценностями и в конечном счете подвергая позиции тех и других равному испытанию на прочность. В середине 20-х годов в нем происходит переворот, ознаменованный прежде всего «Борисом Годуновым» и первыми главами «Онегина». С этим переворотом в культуру послепетровского времени стала в обновленном виде возвращаться та исконная национальная традиция, о которой Д. Лихачев писал: «Древнерусскую литературу можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни»[1]. Буквально то же можно сказать о зрелом пушкинском творчестве. Возникнув на почве петровской цивилизации, впитав и переработав ценности европейской культуры, оно на новом историческом уровне обратило культуру к изначальным ценностям и мерам культуры народной. Масштабы этого события почувствовал Достоевский: «Поворот его (Пушкина.— *В. Н.*) к народу в столь раннюю пору его деятельности до того был беспримерен и удивителен, представлял для того времени до того неожиданное новое слово, что объяснить его можно лишь если не чудом, то необычайною великостью гения, которого мы, прибавлю к слову, до сих пор еще оценить не в силах».

Глубокий интерес Пушкина к Петру объяснялся, помимо прочих, еще и субъективной причиной — потребностью в полном культурном самосознании. Именно рядом с деятельностью Петра, в соизмерении с нею, становится особенно наглядной роль деятельности Пушкина в истории России. Пушкинское творчество оказалось центральным моментом русского культурного развития. То, что Петр разъединил и разрушил в русской культуре, воссоединил и восстановил Пушкин, удержав при этом все подлинно творческое и конструктивное, что было в созидательной работе Петра.

---

[1] См. в кн.: Изборник. М., 1969, с. 9.

Таким образом, Пушкин стал непосредственным преемником общенародной культуры в цивилизованной культуре послепетровского времени, с одной стороны, а с другой — наиболее полномочным и ответственным представителем цивилизованной культуры перед культурой общенародной и корневой. Его творчеством ознаменовано как бы *второе начало* национальной культуры, гармонически сочетавшее в себе обновление с возобновлением и общенародное с индивидуальным. Отсюда то чувство личной исторической и национальной ответственности за каждый творческий шаг, которое было поистине второй натурой Пушкина как художника и деятеля.

Всем эти объясняется особая роль, которую отношения с Пушкиным и к Пушкину играют в русском культурном самосознании: если народные массы — это *сверхличная субстанция* национальной культуры, то Пушкин волею истории есть ее облеченное особыми полномочиями *лицо.* Так обстояло дело, по существу, для всех деятелей крупнейшего и решающего масштаба, будь то Лермонтов или Гоголь, Некрасов, Достоевский или Блок, при всех различиях и нюансах их отношений с Пушкиным. Белинский был повернут к нему лицом — и, при всех заблуждениях как общего характера, так и применительно к Пушкину, он остается глубоко народным явлением, живым и по сию пору. Писарев отворачивался от Пушкина, не отвечавшего его прагматическим взглядам,— и, при всем таланте, при всем попечении о народе, он остался явлением больше внутрикультурным, чем народным, и уже принадлежащим истории. Толстой воспринимается как воплощенная совесть культуры — но когда Толстой стал склоняться к отрицанию тех форм культуры, тех идеалов и того языка ее, которые неразрывно связаны с Пушкиным,— толстовское бунтарство стало утрачивать народный характер и приобретать черты культурного сектантства, даже своего рода изысканности.

Таким образом, Пушкин, как центральная фигура русской индивидуально-авторской культуры, тем самым есть и непосредственный ориентир в ее самосознании. История уже показала, что те крупнейшие акты самосознания, которые необходимо предполагали сосредоточенный взгляд в прошлое, взгляд на истоки и начала, и имели этапное историческое значение, происходили при непременном наличии двух условий, оказывались *двойным предстоянием:* они совершались, во-первых, в историческом присутствии и при непосредственном сердечном участии народных масс и, во-вто-

рых, перед лицом нравственных, гражданских и эстетических идеалов Пушкина.

Оба эти условия присущи тому моменту, который связан с гибелью Пушкина. Ужас, скорбь и смятение в русском образованном обществе, толпы неизвестных людей на набережной Мойки, побудившие правительство к мерам предосторожности,— все это было сторонами одного явления. Россия узнала, кого она лишилась, и хотела пережить эту минуту сполна и вместе. Это был исторический момент национального единения — минутного, но обнадеживающего.

В качестве единичного, фиксированного во времени события (а не постепенного процесса) это был величайший акт самосознания русской культуры. Потеряв Пушкина, который как бы сосредоточивал в себе всю полноту ответственности культуры перед народом (и, быть может, именно поэтому был в последние годы беспримерно одинок), культура осталась наедине с народом, общее с которым переживание только что испытала и ответственность перед которым должна была взять теперь на себя. Это заставило ее поверить в свои силы — даже и задним числом, ибо по-новому увиделся не только Пушкин: вся его литературная эпоха обрела новый, самоценный и вместе целеустремленный смысл, исторический и национальный; все стало осознавать себя и быстро взрослеть, как бывает в семье после утраты старшего и сильнейшего.

С усилением чувства ответственности перед народом было связано разрастание социально-критического плана, который у Пушкина был гармонически соотнесен с другими планами, не менее важными. В послепушкинской литературе ответственность перед народом приобретала черты попечения и печалования о нем, связанные с сознанием растущей оторванности «общества» от народа и вины перед народом. Это давало гигантские культурные результаты в гигантах, не упускавших из виду идеалы Пушкина, который как поэт, человек и дворянин себя от народа не отделял; в противном случае задачи культуры мерились критерием «пользы» в его прямо антипушкинском варианте. На одном полюсе это вело к вопросу о сравнительной полезности сапог и Шекспира — вопросу бессмысленному, ненародному по самой постановке,— а на другом порождало лозунг «чистого искусства» как оборотную сторону той же бессмыслицы.

Предельная поляризация, вообще характерная для культуры послепушкинского времени, ее резкие размежевания — все это, помимо прочего, как раз и представляло собой ре-

альный процесс расщепления того культурного ядра, которым было явление Пушкина. Процесс этот был сложным, среди его противоречий были как динамические, так и тормозящие, а среди тех и других — как разрушительные, так и созидательные; нельзя тут не вспомнить известные слова Герцена о Янусе, два лика которого глядели в разные стороны, а сердце билось одно. И билось оно — при всех разнобоях — в пушкинском такте. Так ямб остается ямбом, невзирая на отклонения внутри общей метрической схемы.

Именно поэтому стало возможным событие, которое произошло менее полувека спустя после гибели Пушкина,— событие, которое в полной и невиданной до того мере отвечало обоим условиям двойного предстояния культуры — перед народом и перед Пушкиным.

Этот очередной акт самосознания культуры происходил при самом буквальном участии народных масс, которые в июне 1880 года затопили Страстную площадь Москвы, прилегающие улицы и крыши домов, которые захотели присутствовать при открытии памятника писателю, которые стремились узнать человека, называющегося именем *писателя,* и поклониться этому человеку и этому имени.

Это было удесятеренное эхо 1837 года.

Величие и значительность момента почувствовали все и, по-видимому, равным образом. Не случайно два человека из разных литературных лагерей обнаружили в восприятии народного энтузиазма полное единство мнений — по крайней мере, в одном пункте.

«Эта дума, эта мысль, не сходящая с лица поэта, который удостоился быть увековеченным потому т о л ь к о, что «пробуждал чувства добрые»,— вот что ужасно ново, поучительно...» — писал Г. Успенский.

«Что же, разве я про экономическую славу говорю, про славу меча или науки? Я говорю о братстве людей...» — говорил Достоевский. Это была та же мысль о «чувствах добрых», но поставленная в иной контекст — философский и всемирно-исторический.

На такой уровень вопрос о Пушкине был поднят впервые. Тремя основными проблемами своей речи — русский человек как герой Пушкина; Пушкин и Россия; Пушкин, Россия и человечество — Достоевский вывел тему за пределы узколитературные и внутрикультурные, в область жизни сердца и духа, а тем самым — в сферу национально-народную и мировую. Устами Достоевского это сделала вся русская литература, осознав, таким образом, что стала вели-

кой литературой. Дело шло о Пушкине, но дело шло и о России, о ее природе и назначении, о ее ответственности перед человечеством и культурой. «Не в поэзии лишь одной дело, не в художественном лишь творчестве»,— устами Достоевского, сказавшего это, русская литература настаивала на том, что ее дело — больше чем художество, чем простая реализация талантов, утверждала ответственность культуры перед своею совестью, ответственность творцов перед народом и жизнью (история показывает, что культура творцов, замыкающаяся на себя, впадающая в гордыню, отпадает от космоса народной жизни и тем самым — независимо от намерений самих творцов — вызывает из мрака стихии хаоса и бесовщину разрушения).

Пушкин явился в тот как раз период, когда начал назревать ключевой для послепетровской России и всемирно важный вопрос: что есть Россия? в какой мере Восток и в какой Запад? Все творчество Пушкина находится под напряжением этой темы, толкуемой не географически, но исторически, не в плане этнографии или психологии, но ценностно и мировоззренчески. В черновиках романа «Бесы» проброшено, что Пушкин — «глава славянофилов»,— и это не случайно; как не случайно и то, что мысль осталась в черновых записях. Дело обстояло сложнее. Пушкин не был ни западником, ни славянофилом; пока эти позиции оформлялись, он воплотил и выразил истину антиномической и пограничной природы России. Писатель неоспоримо европейский, он неоспоримо укоренен в почве Востока, прежде всего славянского Востока. Он художественно осуществил «западно-восточный синтез» в его органически русской сути — не как синтез, а как единство.

К воссоединению этого ядра и призывал Достоевский в финале своей речи: «Жил бы Пушкин долее, так и между нами было бы, может, менее недоразумений и споров, чем видим теперь...»

Речь Достоевского стала высшим моментом торжеств 1880 года — а тем самым и высшим моментом акта культурного самосознания,— потому что Достоевский услышал в творчестве Пушкина *смысл, обращенный к нам.* В пушкинской гармонии он услышал правду о мире, о том, что мир в замысле своем гармоничен и хорош и все зависит от человека, который должен знать и учитывать, что не вне его правда, не за морями, а в нем самом. Он услышал в пушкинской антиномической гармонии жажду единения —не сплошного слияния, а именно нераздельно-неслиянного,

братского единения индивидуально-человеческого, национального, вообще раздельного и различного,— в целокупности этого прекрасного мира. Эта жажда, породившая, в частности, общинные утопии и соборные идеалы, берет свое начало в том источнике народного сознания, из которого исходили младшие современники Пушкина, ранние славянофилы, разрабатывавшие учение о «ядре» человеческой личности (и соответственно — о самобытности нации, о духе народа) — ядре нерасщепляемом, неуловимом, не поддающемся определениям, неповторимо-уникальном, но в то же время своими последними недрами раскрытом ко всеобщему. Достоевский ощутил в Пушкине идеал мечтаемой людьми гармонии человека, нации, человечества и мира — идеал, достигнутый и обретенный в слове, то, о чем пинежане сказали: «Что люди помыслят — он то делом сотворит».

На этой пушкинской черте и основал Достоевский свою концепцию «всемирной отзывчивости» Пушкина как его национальной особенности, отсюда и выводил он народность Пушкина, выражающего «единое на потребу» человеческой жизни на этой прекрасной, раздираемой несчастьями — от голода до эгоизма, от семейных трагедий до братоубийственных войн — земле.

Именно речь Достоевского приходит на память в первую очередь, когда задумываешься о природе народной любви к Пушкину: Пушкин первый привел в русскую литературу нового, послепетровского времени, в культуру творцов, «народную правду и народный разум» и подсказал решение «проклятых вопросов» «по народной вере и правде». Достоевский предузнал заранее масштабы события 1880 года: пафос его речи изначально всенароден. И именно поэтому он не был пафосом национального превосходства, исключительности, воинственного или сентиментального шовинизма: «...русскому скитальцу необходимо именно всемирное счастие, чтобы успокоиться: дешевле он не примирится» — это был пафос призыва к России *положить душу свою за други своя.*

И, подобно моменту смерти Пушкина, момент речи Достоевского, воспринятой не как литературное выступление, а как проповедь и пророчество, стеснившей дыхание и перехватившей горло всем, кто ее слышал, единомышленникам и противникам,— этот момент стал той редкой исторической минутой, когда во временном просвечивает вечное, когда въяве переживается идеал, общий всем, в ком есть сердце, когда готовы обняться миллионы.

В 1837 году Россия узнала, кого она лишилась; 1880 показал ей, кого и что она имеет.

1837 год отнял Пушкина у живой русской культуры послепетровского времени. Деятельность Пушкина рубцевала и заживляла трещину, отделявшую новую культуру от старой, она восстанавливала национальную целостность и нравственную преемственность культуры. После гибели Пушкина стало казаться, что зияние увеличивается,— выражением этого и была возраставшая острота борьбы западников и славянофилов. Со временем возникло мнение (настолько крепкое и устойчивое, чтобы продержаться сто лет и окончательно теоретически оформиться в 30-х годах нашего века), что Пушкин есть прежде всего завершитель культурной традиции XVIII века. Таким образом, не только сам Пушкин представлялся пройденным, хоть и блестящим, этапом истории культуры — усугублялась роль века Петра как лезвия, непоправимо перерубившего эту историю.

1880 год возродил Пушкина, воссоединил его с живой русской культурой в одно целое и обнаружил в этом целом общий такт с тактом биения народного сердца. В 1880 году культура осознала свое внутреннее единство и общую родословную. Она осознала это в словах Достоевского о том, что Пушкин пришел «в самом начале правильного самосознания нашего, едва лишь начавшегося и зародившегося в обществе нашем после целого столетия с Петровской реформы, и появление его сильно способствует освещению темной дороги нашей новым направляющим светом».

Так был сформулирован взгляд на Пушкина не как на завершителя, а как на *начало,* и притом не порывающее связей с *первоначалом.* Так Пушкин был осознан не в качестве «великого поэта, который был по преимуществу художником» и ввел «в русскую литературу поэзию как прекрасную художественную форму» (Чернышевский), но в качестве художника-пророка и народного гения. А это налагало на культуру и на ее отношения с Пушкиным новую и по-новому понятую ответственность.

Прошло сто лет.

Они были полны «неслыханных перемен». И одним из самых замечательных феноменов культуры стало то, что «завершитель» и «по преимуществу художник» оказался более чем соизмерим с новой эпохой и ее новыми масштабами.

Развитие культуры в предшествующие полвека (1837—1880) удаляло ее от Пушкина — по крайней мере, видимым образом. Этого никак нельзя сказать о столетии 1880—1980,

совсем напротив. Пушкин уже твердо и четко ощущался как ключевая ценность национальной культуры, как поле решающих сражений за ее дальнейшие пути. Он стал нужен всем — как позиция и оппозиция, как точка отсчета и точка отталкивания, как авторитет и фетиш, как оружие, щит и тыл. С ним боролись и боролись за него, его именем клялись и проклинали, из него делали то «учительно-гражданского» поэта в духе шестидесятников, то бесстрастного классика; то декадента, то певца «стихий», то холодного «мастера»; то «буржуя», то «большевика». Отрицание было таким же яростным и категорическим, как и утверждение. Но отрицание уступало место утверждению, примирению, согласию: такова была «сила вещей».

Легче всего уступало этой силе все заурядное, все среднеарифметическое в культуре, все, что в ней не творит и не постигает, а приспосабливается и приспосабливает. Наряду с процессом приближения и понимания, рядом с ним, шел другой процесс — мумификация Пушкина, превращение его в бонзу, в «официальное лицо» культуры. Характера и масштабов это стало достигать беспрецедентных и почти культовых, с разнообразными оттенками — законоположенного почитания литературного будды, мертвенного догматизма, экстатического умиления и сентиментального фетишизма.

Кумиротворение замораживало Пушкина как ключевую ценность культуры, перекрывало подступы к ней, вело к искажению содержания и смысла пушкинского творчества, в особенности зрелого и позднего, к затушевыванию и замалчиванию того, что не укладывалось в «официальный» стереотип. Все творящее в культуре активно противоборствовало этому — без подлинных ценностей культура жить не может. Внешние формы и субъективные побуждения такой борьбы могли быть странны и даже предосудительны, но характер они имели подчиненный. Маяковский начинал с призыва сбросить Пушкина с парохода современности,— но прошло время, и он почувствовал потребность побеседовать с ним, исповедался ему, признался в любви, «подсюсюкнул» ямбом, приглашая работать в «ЛЕФе»,— и вдруг, на самом пороге смерти, заговорил самым настоящим ямбом — и ямб зазвучал гармоническим эхом пушкинского голоса:

Уже второй. Должно быть, ты легла.
В ночи Млечпуть серебряной Окою... [1]

---

[1] На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною...
Перекличка не исчерпывается этим «формальным» совпадением.

Такое, как известно, приключилось не с одним Маяковским (от которого, казалось бы, этого можно было менее всего ожидать), а и с другими большими и подлинными талантами — в меру возрастания зрелости. Такое происходит и со всей культурой.

Это не значит, что отношения с Пушкиным упростились: чем ближе соприкосновение, тем больше проблем; приближение порой рождает склонность к спору [1], к ревизии, даже к «бунту». Но почти любой бунт против Пушкина есть в конечном счете реакция на идолопоклонство; в существе же своем он так же преходящ, как бунты детей против родителей,— это дело возрастное,— в отличие, может быть, лишь от тех случаев, когда в число субъективных побуждений входят ревность или зависть (тут опять вспоминается булгаковский Рюхин). Ведь Пушкину до сих пор завидуют — и это очень хорошо, потому что мертвым не завидуют. Если против него восстают, то страстно, горячо и лично,— и это прекрасно: значит, он жив. Ревность к нему проистекает от боязни — и это тоже неплохо: значит, он очень силен. Другое дело, что ни завидовать, ни ревновать, ни бояться не имеет смысла (да это и не удел крупного художника) : Пушкин — часть среды, в которой существует сегодняшняя культура. Воздух — среда для птиц и летательных аппаратов. Раньше ревновали к воздуху, думали, что летать могут только аппараты легче воздуха,— со временем выяснилось, что и тяжелые машины в этой среде держатся неплохо, и она не мешает им существовать, и не надо завидовать ни воздуху, ни дирижаблям. Художник тем подлиннее, чем глубже он сознает превосходство более крупного художника. Такое сознание проистекает от простодушия и дает свободу и целеустремленность; без трех этих качеств художник не может состояться вполне.

Кому-то кажутся близкими одни художники и менее близкими, а то и далекими,— другие; тут в силе поговорка «о вкусах не спорят». В Пушкине есть неоспоримость, и притом не стесняющая нашей свободы, дающая ей простор. Рано или поздно это начинает чувствовать любая крупная творческая личность в русской культуре. Это связано с глу-

---

[1] Важен не столько предмет спора, сколько уровень, на каком он ведется. Спор Владимира Высоцкого с Пушкиным («Люблю тебя сейчас» — см. в его кн. «Нерв») воспринимается как полемика на равных; это спор, прожитый всерьез, и ведется он с благородным достоинством, в котором нелицеприятность неотделима от преклонения перед «поэтом поэтов».

бинным народным ощущением искусства не как порабощающего прислуживания текущим нуждам, своим и чужим, а как раскрепощающего душу служения высоким духовным идеалам, служения, ближайшим образом совестного. «Большое искусство» и всегда-то больше, чем просто искусство, потому что чем оно больше, тем ближе к совести; Пушкин же стоит на такой грани, за которой вопрос об «искусстве» становится почти неуместным.

Тот прохожий, который подошел ко мне у опекушинского памятника и спросил о милости к падшим, не «интересовался» ведь «литературой и искусством», нет — он жил, он мыслил, он, может быть, страдал,— пушкинская строка о милосердии оказалась необходима ему, он не мог без нее обойтись.

Образ этого человека постепенно вырос для меня в символ, который выразил то, что последовало в дальнейшем. Впервые за долгие годы Пушкин перестал быть кумиром и стал насущным хлебом национальной культуры, без него нельзя сегодня обойтись.

Думаю — это потому, что Пушкин воспроизвел и тем самым явил для умственного и сердечного осознания жизненные сущности и структуры универсальной значимости. Пласты, из которых он добывает свое знание о мире, так глубоко залегают, а уровни, на которых им производятся обобщения, так высоки, что в иные времена, дух и суть которых составляет позитивная работа, накопление опыта и информации, он вправду может казаться хрестоматийным классиком, отвлеченным и прохладно-вневременным. Но когда назревает потребность в обобщении приобретенного опыта, во времена решающие и пограничные, когда потребно единое и целостное знание, в моменты поворота судеб, когда уже невозможно жить одними *явлениями,* не постигая конечного *смысла,*— тогда Пушкин становится современным; тогда он начинает жечь сердца людей.

«Где Пушкин — тут огнем одено»,— можно сказать сегодня, в нашу огненную и катастрофическую эпоху.

Отсюда — и сегодняшнее стремление людей приблизиться к Пушкину, прикоснуться к тайне его, постигнуть его как явление, как личность и как судьбу. В конечном счете это потребность услышать слово Пушкина как слово совести и веры народа, услышать в этом слове смысл, и притом смысл, обращенный к нам.

По всей вероятности, это — свидетельство, и одновременно факт, происходящего сегодня сдвига в сознании людей, в

пониманиии ими самих себя и того мира, в котором им дано жить.

То, что происходит сегодня в отношении народа к своему поэту,— это стократное эхо пушкинских торжеств 1880 года, вершиной которых была речь Достоевского. Смею думать, что мы сейчас находимся на пороге очередного, нового исторического акта самосознания русской культуры, ее отчета перед своею совестью, определения ею своего дальнейшего пути, или — уже присутствуем при этом акте и участвуем в нем.

Со временем значение этого момента станет очевиднее: большое видится на расстоянье. Но это уже началось — судя по тому, что снова налицо двойное предстояние культуры: перед народом и Пушкиным. Можно не замечать этого телесными глазами, но это ничего не значит: невидимое не означает — несуществующее.

1963—1981

ДОБРЫМ МОЛОДЦАМ УРОК

арактерная особенность творчества Пушкина в 30-е годы — цикличность. Возможности цикла необъятны: никакая другая форма не обладает такой емкостью и многозначностью, такими средствами самокорректирования, таким иммунитетом к односторонности.

У зрелого Пушкина есть три четко определившихся цикла крупной формы: «Повести Белкина», «маленькие трагедии» и сказки. Связи между ними гораздо теснее, чем можно предположить; здесь же хочу только заметить, что определенная, выражаясь словами Пушкина, «сумма идей» в этих трех циклах получает выражение соответственно в материале «быта» («естества») в «Повестях Белкина», «бытия» («существа») в «маленьких трагедиях» и «сверхбытия» («сверхъестества») в сказках; что она, соответственно, воплощается в формах прозы, театра, поэзии, или — эпоса, драмы и лирики. Таким образом, эти три цикла охватывают основные аспекты, в которых действительность отражается искусством.

«Грозные вопросы морали» — так сформулировала Анна Ахматова одну из главных тем «маленьких трагедий». Это же есть и одна из составляющих «суммы идей», общей для всех трех циклов, которые в совокупности опять-таки образуют своего рода цикл.

В «маленьких трагедиях» «грозные вопросы» поставлены на уровне открыто философском и всемирном, в масштабе Истории: разные страны, разные эпохи, «мировые» образы.

В «Повестях Белкина» жизнь рассматривается (внешним образом) со стороны быта — и быт обнаруживает ту же взрывчатую силу, что и История; притом речь идет о русском быте: национальная тема словно бы пробивается сквозь иные наслоения, преодолевая тему «чужого», иноземного [1].

---

[1] См. статью Н. Берковского о «Повестях Белкина» в его книге «Статьи о литературе». М.— Л., 1962.

Обратившись к сказкам, Пушкин обратился прежде всего к русской поэтической стихии, сконденсировавшей веками накопленные и проверенные моральные ценности народа, его этическую философию; к фольклору, хранящему национальные нравственные устои.

Если в «маленьких трагедиях» «грозные вопросы», оставаясь вековыми, предстали современными; если в «Повестях Белкина», оставаясь великими, они обернулись как бы будничной, прозаической стороной, то в сказках, оставаясь общечеловеческими, они предстали как насущная национальная забота.

В «маленьких трагедиях» Пушкин грандиозен. В «Повестях Белкина» — непринужден, почти фамильярен.

Сказки сотворены из материала близкого, детски узнаваемого, лежащего — как земля отцов — под ногами. И Пушкин в них интимен и лиричен. «Грозные вопросы» могут тут выглядеть — по крайней мере внешне — не только грозно. Сказка есть сказка [1].

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1

Последняя из сказок кончается многозначительными словами: «Сказка ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок».

Назидание, содержащееся в сказке о наказанном царе, и было воспринято как прямой намек. При публикации эти строки были вычеркнуты цензурой. И основания к тому, бесспорно, имелись.

Что касается исследователя, то ему не подобает опираться в анализе лишь на те мотивы, которые были главными для чиновников [2]. В нашем случае гораздо важнее другой

---

[1] До последнего времени изучение пушкинских сказок сводилось к узкоспециальным фольклористическим аспектам (источники, язык, стиль и пр.); в этом своеобразно и невольно отражалась традиция недооценки серьезного и самостоятельного значения этой сферы пушкинского творчества. Публикуемые здесь заметки — попытка, не претендуя на охват всех неисследованных проблем, рассмотреть сказки как непосредственно опирающуюся на фольклор неотъемлемую и важнейшую часть художественного мира Пушкина.

[2] Однако именно к «намекам» — мотивам социальной критики и сатиры — и сводила, по существу, все содержание сказок Пушкина исследовательская традиция. Подобные упрощенные представления, без сомнения, генетически связаны с бытовавшим долгое время упрощенным пониманием содержательной стороны фольклора.

вопрос: прибегая к назиданию, Пушкин шел вразрез с традициями фольклора.

Для натуральной народной сказки назидание, мораль никогда не были характерны. Это связано с тем, что сказка принципиально признает себя небылицей, байкой, вымыслом [1].

Как установлено В. Проппом в «Морфологии сказки», главное в построении сюжета не сами действующие лица, а «функции» действующих лиц, то есть поступки их, определенные с точки зрения значимости для хода действия (похищение, отгадывание загадок, борьба с неприятелем и т. д.). Общее количество этих функций ограничено, последовательность всегда одинакова, так что все сказки (имеются в виду волшебные) есть вариации одного универсального архетипа. «Действенная схема», выработанная фольклорным сознанием, мыслится как непреложная, годная навсегда схема пути героя к победе, является каноном, который, при правильном поведении героя, безошибочно обеспечивает его торжество, удовлетворяет нравственное чувство народа, отвечает традиционным представлениям о добре, правде и справедливости.

Сказочность народной сказки держится не на самих по себе волшебных предметах и действиях, а на непреложности той логики, по какой события вяжутся в цепь, ведущую к желаемому результату. Сказочна математически четкая структура происходящего, ее очищенность от случайностей; сказочен канон, ведущий к победе. Сама же победа достигается посредством волшебных сил, чудес.

Принципиально важно, что «механизм» чуда пониманию недоступен; вернее, такого механизма и нет: чудо иррационально. Принципиально и другое: чудо не в силах героя сказки — человека; сам, собственными средствами, он чудес совершать не может — они в компетенции иных сил, которые человеку препятствуют либо помогают. Мы привыкли говорить, что сказка утверждает могущество человека, это не совсем так: человек в сказке не так уж силен, напротив, сам по себе он слаб. Змей по природе сильнее сказочного героя; сказочный герой не может, подобно Дедалу, сделать себе крылья — ему нужен ковер-самолет.

И глубоко значительно то, что это слабое по природе

---

[1] См.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность.— «Русская литература», 1963, № 3.

творение побеждает в сказке более сильного по природе противника. Побеждает при помощи сверхприродных, чудесных сил.

Ведь победа большей природной силы над меньшей — это «низкая истина», а таковые сказку не интересуют — ее занимает сверхсмысл, заключенный в жизни. Связь сказки с жизнью несомненна, только осуществляется эта связь не на натуральном, а на бытийственном уровне. Сказка — та область искусства, где сверхсмысл («возвышающий обман») действует не опосредствованно и растворенно, как в «быту», а прямо и концентрированно — через чудеса и сказочный канон, представляющие своего рода «код» бытия.

Назидательность, морализирование присущи лишь тем жанрам фольклора, которые непосредственно связаны с внешней бытовой жизнью, бытийственно как бы нейтральной. Но там, где сплошная бытийственность, сплошной сверхсмысл, никакой «морали» не требуется: волшебная сказка сама себе «мораль».

В этих условиях не важны и не нужны подробности, детали, житейская достоверность. Ценность представляет только то главное, что определяет ход действия, строит канон. Действия же — то есть поведение — характеризуют и персонажей.

Все это сообщает образам и структуре сказки эпическое величие и монументальность; все это сообщает им вечность, известную «неподвижность», означая, что многовековой опыт народа, запечатлевший его представления о жизни и ее ценностях, незыблем, непреходящ и неподвластен обстоятельствам, «быту».

«Бесчудесная» плоть быта лишена языка, «кода», исключена из рассмотрения — вплоть до того, что иные персонажи могут как бы прекращать существование, «застывать». Сюжетный поворот типа: «А в это время...» — сказке, как правило, чужд; в большинстве случаев она «следит» только за главным героем. Уедет он — оставшиеся замирают во *сне быта,* безразличного к действию; вернется — просыпаются к осмысленной *яви чуда.* Линия главного героя пунктирна: отмечаются лишь те моменты, которые входят в канон; между ними «белые пятна», статика: «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается».

Принцип статики, «вечной неподвижности» взывает к воображению. Пушкин откликается на этот зов. «Вечную неподвижность» он «расшифровывает» как вечное движение.

2

Если, записывая от няни народную сказку о попе, Пушкин ограничил рассказ о житье Балды у попа несколькими словами: «Балда дюж и работящ, но срок уже близок...» — и это было немногим лаконичнее, чем в самой сказке, то в пушкинском тексте — целый калейдоскоп событий, действий, картин:

«Живет Балда в поповом доме, *Спит* себе на соломе, *Ест* за четверых, *Работает* за семерых; До светла все у него *пляшет...»*

У автора тоже «все пляшет»: глаголы нагнетаются, их уже два, а то и три в строке:

«Лошадь *запряжет,* полосу *вспашет.* Печь *затопит,* все *заготовит, закупит,* Яичко *испечет* да сам и *облупит».*

Но этого мало — параллельно идет и другая жизнь:

«Попадья Балдой не нахвалится, Поповна о Балде лишь и печалится, Попенок зовет его тятей...»

И снова Балда: «Кашу заварит, нянчится с дитятей».

Все находится в беспрерывном движении, становлении; изготовление Гвидоном лука рисуется в мельчайших подробностях; царевна не просто «выросла», а,

Тихомолком расцветая,
Между тем росла, росла,
Поднялась и расцвела...

Даже в тех местах, которые никакого отношения к сюжету не имеют, идет своя безостановочная житейская «текучка»:

Перед утренней зарею
Братья дружною толпою
Выезжают погулять,
Серых уток пострелять.
Руку правую потешить...

А в это же самое время, параллельно, другая «текучка»:

...хозяюшкой она
В терему меж тем одна
Приберет и приготовит.

Пушкин следит и за Гвидоном, и за Салтаном, и за царевной, и за мачехой, и за Елисеем, и за тем, что делают богатыри.

«В синем небе звезды блещут, В синем море волны хлещут; Туча по небу идет, Бочка по морю плывет» — это, во-

первых, пейзаж, то есть «подробность», народной сказке несвойственная, а во-вторых, живое пространство, где идет сразу несколько жизней — от игры вольных стихий до невидимого прозябания узников.

«День за днем идет, мелькая». Жизнь идет всюду, ничто не стоит на месте. Вопреки сказочному канону, быт обнаруживает свою осмысленность, а значит — свою причастность чуду.

На дрожжах этого тотального, по всем «уровням» идущего бытового движения всходит, вспучивается, делается реальным сказочный мир, и в нем продолжается жизнь, окружающая нас в повседневности. Не «жил-был царь...», не «однажды...», а просто: «Царь с царицею простился, в путь-дорогу снарядился...» Сказка начинается не из «небытия», а из жизни, и распахивается в жизнь:

Сказка ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок.

3

Гоголь был первым, кто во внешне скупом слове Пушкина ощутил сосредоточенность и напряжение, таящие величайшую взрывчатую силу, и истолковал это как ярко национальную особенность.

Подобно тому как русское долготерпение в определенных условиях развернулось в пугачевщину, так и «застылые», «неподвижные» «формы старинной Русской народности» (выражение критика-современника) стали в сказках Пушкина «размораживаться», обнаруживая динамику и взрывчатость. Пушкин почувствовал то, что мы сегодня назвали бы диалектикой сказки, может быть — парадоксом ее: сказка «одновременно постоянна и текуча» [1]. Будучи статичной по структуре, одна народная сказка (точнее — одна сюжетная схема) реализуется во множестве устных версий, «сказываний», как бы растворена в их потоке и поэтому неуловима, как жар-птица. Это поистине река, в которую нельзя войти дважды.

В этом соединении неподвижности с движением и состоит, собственно, реальная жизнь сказки, жизнь народного духа в ней.

Пушкин создавал свою «версию» — литературную, фик-

---

[1] См.: Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. М., 1965, с. 20—23.

сированную. «Текучесть» сказки необходимо было воплотить в постоянной, неизменной форме. Необходимо было поймать неуловимое.

Пушкин отчасти достигал этой цели, вводя в скупую фольклорную схему житейскую «текучку», раскрывая в «неподвижности» тотальное движение. Но в столь замкнутой и совершенной системе, как сказка, преобразование одного элемента закономерно связано с преобразованием других, в частности — персонажа.

Персонаж натуральной народной сказки — фигура, как известно, достаточно условная; в чисто литературном смысле это прежде всего элемент сюжета — «хозяин», «богатырь», «работник». Сказочному герою не присуща противоречивость, чужда психология — «внутренний быт»; мотивировки поступков (особенно психологические) крайне редки: канон вытесняет их.

В первой же сказке это правило как будто нарушается.

В пушкинской записи народной сказки говорится: «Соглашается Балда идти ему в работники, платы требует только три щелка в лоб попу. Поп радехонек, попадья говорит: «Каков будет щ е л к».

Черты персонажей четко разграничены: «хозяин» жаден и туп, «баба» хитра и осмотрительна.

Пушкин отбирает у попадьи осмотрительность и отдает попу:

«Призадумался поп, Стал себе почесывать лоб. Щелк щелку ведь рознь. Да понадеялся он на русский авось».

Сделка состоялась, и сюжет «завязался» по видимости не «из канона», а «из быта»: поп, поколебавшись, все-таки «понадеялся на русский авось». Этот «авось», который, по мнению Пушкина (см. X главу «Онегина»), заслуживает «оды», как характерная национальная черта,— этот «авось» и есть психологическая *мотивировка*.

В результате перед нами вовсе не только «отрицательный» персонаж, однозначно полярный «положительному». Получился действительно глуповатый, действительно прижимистый, но какой-то уж очень по-русски безоглядный и в чем-то даже трогательный «эксплуататор». Он сам мужик, как и Балда, с той лишь разницей, что у него есть должность; оба они шатаются сейчас без дела и без определенного намерения, оба стремятся одурачить друг друга, и оба заключают дикую сделку с размашистой решимостью: была не была! Впрочем, ни тому, ни другому нельзя отказать в своего рода бескорыстии: поп простодушно полагается на

авось, а Балда не ищет никакой выгоды, кроме морального удовлетворения.

Персонажи уже не только «функционируют» в сюжете, но *живут*.

При всем том не создается ощущения крутой ломки — сказочный образ осторожно раздвигается изнутри. Пушкин верен природе фольклора, создающего новый образ *на основе канона;* ведь и собственный его метод — в том, чтобы не кромсать старые традиции и принципы, а на них и из них растить новое. «Обогатить» персонаж новой функцией — еще не все. Важно, как эту функцию воплотить.

4

Принцип сюжета сказки — конкретное действие, движение, динамическая связь событий и поступков. Иван-царевич пошел туда-то и сделал то-то. Царевна взяла яблочко, надкусила да и умерла. Гвидон «*избрал* место и с благословения матери *вдруг выстроил город* и стал в оном жить да править»[1]. Дело делается не скоро, не «вдруг», а сказка сказывается скоро. То же относится и к персонажам: «Для изучения сказки важен вопрос, *что* делают сказочные персонажи, а вопрос *кто* делает и *как* делает,— это вопросы уже только привходящего изучения»[2]. Неважно *кто* и неважно *как* — неважно именно то, что определяет лицо героя.

Пушкин очень хорошо почувствовал этот закон народной сказки. И, почувствовав, нарушил. Нарушил по меньшей мере двояко.

Во-первых, ему не всегда важно как раз то, *что* делают сказочные персонажи: семь богатырей почти ничего не «делают»; с точки зрения сюжета место им отводится вообще слишком большое. Во-вторых, для Пушкина важно то, *кто* делает (так, например, ему выгодно отобрать у попадьи и передать попу сомнения, а строительство города отобрать у Гвидона и отдать Лебеди, которой в народной сказке и вовсе не было); в-третьих, не менее важно — *как* делает. Поэтому он задерживается на подробностях сюжета, сказывает не скоро, а долго, подчас почти так же, как само дело делается. Он заполняет «белые пятна» между многочисленными

---

[1] Из пушкинской записи сказки «про царя Султана».

[2] Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969, с. 24.

«что делает» бесчисленными «как делает». «Проснувшийся» быт превращает пунктир в сплошную линию.

И получается, что, «задерживаясь» на подробностях сюжета, нарушая этим принцип непрерывного движения, действия, Пушкин в то же время поступает в полном соответствии с этим принципом: каждая подробность, каждый эпизод строится на действии, пронизывается движением, превращаясь в маленький сюжет в сюжете.

Нередко движение это — *жест*, внешнее выражение движений души: «Призадумался поп, *Стал себе почесывать лоб*». Жест попа проникает и в следующие строки: «Щелк щелку ведь розь»,— это говорится прямо под жест: рука еще почесывает лоб, в котором неуклюже ворочается смутная опаска... Наконец удается кое-что выскрести: «Да понадеялся он на русский авось».

Остановилась рука... Решаться, что ли? И — прямо ото лба, как будто сбросила тяжкий груз,— была не была! «Ладно; Не будет нам обоим накладно...»

Так рождается *театр* пушкинских сказок.

Именно театр; в частности потому, что мало где у самого Пушкина пластический дар проявляется в таких всеобъемлющих масштабах, играет столь принципиальную роль, как в сказках.

Иначе вряд ли могло быть. Каждый устный вариант фольклорного сказочного сюжета — это и особое, индивидуальное *исполнение*; можно сказать, что натуральная сказка имеет исполнительскую природу; она представляет собой превосходный сценический материал, в ней ярко выявлено главное для театра: конфликт противоборствующих сил, действие и контрдействие. Вне устной версии сказка — спящая царевна; в исполнении она пробуждается.

Это происходит и в письменной «версии» Пушкина. Герои предстают во внешних проявлениях внутренней жизни — будь то, скажем, параллельные движения вниз (дающие и пространственный масштаб, и психологическую правду): «Коршун в море кровь *пролил*, Лук царевич *опустил*»— или обыкновенное почесывание лба. «Нарушая» закон сказки, вводя в нее подробность, изобразительность, жест, Пушкин реализует ее внутренний театр; он «вытаскивает на поверхность» ее глубинное и исконное свойство, претворяя конфликт противоборствующих сил в зримое *действие тел:*

Бьется лебедь средь зыбей,
Коршун *носится* над ней;
Та бедняжка так и *плещет*,

Воду вкруг *мутит* и *хлещет*...
Тот уж когти *распустил*,
Клёв кровавый *навострил*...
Но как раз стрела *запела*,
В шею коршуна *задела* —
Коршун в море кровь *пролил*,
Лук царевич *опустил*...

Молодые писатели «не умеют изображать физические движения страстей», говорил Пушкин. Подобное умение, в его глазах, присуще зрелости. «Физические движения страстей» — одна из основ художественной правды в поэмах и прозе Пушкина: он не описывает психологические процессы — он *действует*. С. М. Бонди справедливо говорит о том, что драматургию Пушкина нельзя понять из одного лишь текста, не учитывая ее сценической — пространственной, пластической и звучащей — природы. Быть может, именно театр Пушкина (кстати, почти не исследованный как театр) является концентратом его метода вообще. Пушкинские сказки, в которых многое построено на «физическом движении», модулируют пушкинский метод в специфическом духе, в частности — в духе народного площадного представления, скоморошьего и балаганного. Они начали писаться в 1830—1831 годах, в пору важнейших размышлений Пушкина о театре — о роли «грубой откровенности народных страстей» и «вольности суждений площади» в драме, о роли «физических движений страстей» в литературе вообще, об «истине страстей, правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах» [1], о том, что «драма стала заведовать страстями и душою человеческой». В работе над сказками скрещивались проблемы художественной правды и народности театра и литературы, литературы и фольклора, традиционного и нового, канона и метода.

5

Художнически проникнувшись сказочным «каноном», Пушкин получил творческую свободу, какой не может дать «творческое своеволие». Отсюда, в частности, веселые трюки и озорные отсебятины: потаенный жест (таким жестом

[1] Здесь можно лишний раз вспомнить, что опорные категории столь совершенной системы сценического реализма, как система Станиславского,— «метод физических действий» и «предлагаемые обстоятельства»,— восходят к Пушкину.

показывают, что человек не в своем уме), просвечивающий в строках: «Делать нечего: бояре, *Потужив о государе* И царице молодой...»; неожиданная игра слов: «Князю прибыль, *белке честь*» — «*Отдает* ей войско *честь»,* и пр. и пр.; об этой балаганной импровизационности и скоморошьих выходках можно было бы написать отдельно, тем более что и они по-своему выводят сказку в литературу, оставляя ее сказкой, и по-своему творят театр сказки, оставляя ее литературой.

Стоит повторить, что непризнание сказок было связано с некоторой снисходительностью отношения к фольклору. Журналу «Телескоп», например, в свое время (1832) очень не понравилось обилие повторов в «Салтане»: «Гомерические повторения одних и тех же речей — кои, в оригинальных преданиях старины, пленяют своею естественностью и *младенческой наивностью,* производят скуку, когда виден в них умысл подделывающегося искусства».

«Гомерические повторения» и вправду занимают чуть ли не половину текста. Ветер гуляет и гуляет по морю, Салтан сидит и сидит на своем престоле и в венце, с грустной думой на лице,— сидит долго и неподвижно, как и положено настоящему— сказочному! — царю, и как бы в отместку, что ли, за то, что в начале сказки постоял немного, подобно простому мужику, позадь забора... Но так ли одинаковы эти «повторения»?

Вот корабельщики первый раз посещают «царство славного Салтана», и мы вместе с ними видим, как «весь сияя в злате, Царь Салтан сидит в палате...» и пр. Четырежды повторяется визит, и четырежды мы застаем ту же мизансцену.

Впрочем, странно, что это происходит не *три* раза. Проверим по тексту. Второй раз Салтан сидит точно так же и так же описан. И в третий раз так же. И... — но что это?

...во дворце
Царь сидит в своем венце.

И все. Никакой «думы», никакого «лица», никакого имени, остался только «венец». Портрет «усох». В чем же дело?

Дело в том, что Пушкин вовсе не нарушил излюбленного приема фольклора — утроения. Четырежды посещают Салтана корабельщики; но *трижды посещает Салтана Гвидон.* И каждый раз говорится: «*Видит:* весь сияя в злате...». *Гвидон* видит!

А в четвертый раз Гвидон остался дома, с молодой женой, и корабельщики приехали одни: *«Гости видят:* во дворце Царь сидит в своем венце...»

Три раза на царя смотрел его сын, видел и сияние злата и — сквозь этот блеск — человеческую грусть.

В четвертый раз некому смотреть на Салтана сыновним взглядом. Для корабельщиков царь — человек в венце, и только. Они видят «официальное лицо», а не думу на лице.

Оказывается, традиционный «формальный» прием может заключать «правдоподобие чувствований». Принципы литературы, принципы реализма обнаружили свою связь с исконной первоосновой литературы, устным народным творчеством.

Речь об устной интонации. Одни и те же слова о Салтане произносятся каждый раз с новой точки зрения Гвидона, который испытывает каждый раз все новые чувства: открытие, знакомство; радость нового свидания, омрачаемая зрелищем отцовской печали; тоска, нетерпение, досада, наконец: что же это он все сидит и сидит в своем венце и не поддается ни на какие приманки, только и знает, что *грустить* да «дивиться чуду»!

В то же время нагнетание одинаковых внешних портретов и передает растущую тоску царственного одиночества, и юмористически рисует борьбу тоскливой пассивности царя с растущим же любопытством к неведомому Гвидону и его чудесам — борьбу, разрешающуюся комедийным скандалом: «Что я? царь или дитя?.. Нынче ж еду!» — Тут он топнул, Вышел вон и дверью хлопнул».

Опять-таки ряд жестов; они дорисовывают характер, в котором (как и в характере попа) сочетаются противоположности: вспыльчивость и отходчивость, легкомыслие и способность к глубокому переживанию, любопытство и «обломовская» пассивность.

Так «текучесть» устного рассказа, закованная в «постоянную» письменную оболочку, дает взрыв внутренней динамики. Так условный прием, честно заимствованный Пушкиным у фольклора, разворачивает свое реальное, безусловное содержание: в статичности обнаруживает движение, в каноничности — универсальность, в скупой локальности цвета — целый спектр оттенков.

И так на сцену театра пушкинских сказок выходит еще одно действующее лицо — автор.

Вспомним эпизод с Лебедью и коршуном:

Та *бедняжка* так и плещет...

Кому принадлежит эта *эмоция*? Гвидону? А кому — вот это?

Вдруг она, *моя душа*,
Пошатнулась, не дыша,
Белы руки опустила
Плод румяный уронила...

«Физическим движениям» героини соответствуют душевные движения автора. И вдруг забывается традиционность постоянного эпитета «белы руки», «постоянное» обнаруживает свою текучесть — и мы видим рядом с *румяным* яблоком *мертвенную белизну* царевниных рук...

Читая строки из лирического стихотворения:

Когда за пяльцами прилежно
Сидите вы, склонясь небрежно,
Глаза и кудри опустя,—
Я в умиленье, молча, нежно
Любуюсь вами, как дитя! —

мы видим героиню, и не условную, а живую; но мы чувствуем также, что истинный герой этого отрывка — автор, его чувство; героиня — персонаж и адресат его лирического монолога.

Сказочная пушкинская царевна — персонаж тоже лирический. В цитированных стихах — почти такое же, как в сказке, внимание к малейшим подробностям, тот же «внутренний театр». В сказке то же, что в стихах, открытое присутствие автора, то же нежное любование, заставляющее вспомнить Татьяну:

Задумавшись, *моя душа*,
Прелестным пальчиком писала
На отуманенном стекле...

Забегая вперед, можно сказать, что автор — лирический герой сказок (пусть в разной мере). Также забегая вперед, можно объяснить этот факт тем, что сказки были для Пушкина не просто литературной задачей, но личной потребностью. Он вкладывал в них что-то очень дорогое и, может быть, тайное[1].

[1] В рукописи сказки о мертвой царевне есть удивительный рисунок. Это погрудный портрет... пса Соколки. Ниже шеи — воротник какой-то одежды, собачьей морде приданы черты сходства с человеческим ли-

С лиризмом сказок связана их стихотворная форма. Для натуральной сказки такая форма невозможна. У Пушкина противоречие снимается в синтезе двух жанров — сказки и лирической песни. И наиболее лирические места вот-вот готовы перелиться в песню:

Ждет-пождет с утра до ночи,
Смотрит в поле, инда очи
Разболелись глядючи
С белой зори до ночи;
Не видать милого друга!..

Роль автора, степень и характер его лирического присутствия различны в разных сказках и разных эпизодах. С «отрицательными» персонажами автор на большей дистанции, чем с «положительными», тут значителен элемент «представления», или (если употребить термин Брехта) «очуждения», чаще всего — балаганного передразнивания: «... Бабариха, Усмехнувшись, говорит: «Кто нас этим удивит? Люди из моря выходят И себе дозором бродят!»

Зато когда рассказывается о героях, автору симпатичных, дистанция минимальна, балаган уступает место сопереживанию.

Так «поставлена» первая встреча Гвидона с корабельщиками:

«А теперь нам вышел срок,
Едем прямо на восток,
Мимо острова Буяна,
В царство славного Салтана...»

Это для Гвидона — как гром с ясного неба. Но рассказчик — как и Гвидон — не выдает своих чувств. За скупой ремаркой:

Князь им вымолвил тогда... —

смиряемое перед чужими людьми волнение. Раздается сдержанное:

«Добрый путь вам, господа,
По морю по Окияну
К славному царю Салтану...»

Как эхо: «В царство славного Салтана» — «К славному царю Салтану». И такая тоскливая зависть в этом песенном

цом, над открытым лбом жидкие волосы, на щеках густые бакенбарды (см., например, в кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 3. М., 1975, с. 318). Пес — чрезвычайно важный персонаж сказки — яркий символ верности и самоотверженности.

повторе, такое в этом песенном «по морю по Окияну» ощущение безнадежно огромного расстояния, разделяющего отца и сына, что иначе и не закончить этот разговор, как нарочито скупой репликой:

«От меня ему поклон».

И вот они уехали, оставив ему тоску:

Гости в путь, а князь Гвидон
С берега душой печальной
Провожает бег их дальный...

Эти строки — даже уж и не песня, а самая настоящая элегия: автор не выдержал, вышел на авансцену..

И когда, наконец, раздается прямое признание:

«Грусть-тоска меня съедает,
Одолела молодца:
Видеть я б хотел отца»,—

то последняя, такая негромкая, строчка — тем весомее, что ей предшествует эпизод «умолчания», прорвавшийся элегией. А в целом это признание таит в своей интонации и лексике («грусть-тоска», «одолела молодца») опять-таки народную песню.

Но любопытная вещь: чем дальше, тем в сопереживании явственнее элемент окрашенного юмором представления — даже, пожалуй, подтрунивания: «К морю князь...» (конечно, куда же еще!) — «...а лебедь там *Уж гуляет* по волнам» (ах, какое неожиданное совпадение!): «Князь опять: душа-де просит... *Так и тянет и уносит...»* (лукавое передразнивание: князь уже не в первый раз, привычно, но как бы извиняясь, выпрашивает чудо).

Почему так? Разве Гвидон стал менее любезен автору? Да вовсе нет. Просто дела у героя идут все лучше, он уже не нуждается в поддержке под локоток: пусть идет своими ногами — не маленький: к тому ж и женатый...

Тут, поближе к концу, нам показывают небольшой фокус:

«...Шлю ему я свой поклон».
Гости в путь, а князь Гвидон...

Знакомая элегическая строка — так и тянет на грусть: «С берега душой печальной Провожает бег их дальный». Так, кажется?

Ничего подобного:

...а князь Гвидон
Дома на сей раз остался
И с женою не расстался.

Все идет как надо, элегии побоку, можно и пошутить...

Юмор и смех пушкинских сказок — одна из форм присутствия автора, одна из форм его лирической позиции; поняв это, мы можем прийти к выводам совсем не смешным.

7

Вернемся к первой из сказок — о попе и Балде. Переберем ее персонажей; кто наиболее пластично, ярко написан? Иными словами — кто больше всех вызывает наше душевное участие?

Кажется, тут двух мнений быть не может:

Вот, море кругом обежавши,
Высунув язык, мордку поднявши,
Прибежал бесенок, задыхаясь,
Весь мокрешенек, лапкой утираясь...
. . . .
Бесенок оторопел,
Хвостик поджал, совсем присмирел,
На братца поглядывает боком...

И пр.

Какая тут нечистая сила! «Глупый ты бес, Куда ж ты за нами полез?» — говорит Балда этому трогательному звереныщу. Вот уж поистине *связался черт с младенцем!..*

В народной сказке всяческие бесы и бесенята обречены на поражение; в них нет никакой инфернальности, они комичны.

Пушкин разворачивает эту черту дальше. Добродушно подтрунивая над сильным (тем же Гвидоном), он может позволить себе пожалеть слабого, побежденного.

Человечность сказок, как и их юмор,— органическое качество пушкинского лиризма; это форма присутствия автора. Обратившись к «Салтану», мы увидим, какой высокий человеческий пафос доступен пушкинскому «народному театру».

Близится встреча отца с сыном, близится конец сказки:

1. Флот уж к острову подходит.
2. Князь Гвидон трубу наводит:
3. Царь на палубе стоит
4. И в трубу на них глядит...

Это почти кино (мультипликация?). Пушкин заставляет смотреть с разных точек:

1) находясь на месте Гвидона, видим флот на море...
2) Гвидона, наводящего трубу...
3) взглядом Гвидона ловим на палубе фигуру Салтана...
4) «крупный план» царя с трубой...

и, в итоге, оказавшись в какой-то новой точке, мы лицезрим их обоих — Гвидона и Салтана — с трубами у глаз...

У них совершенно одинаковые позы! И, наверное, они похожи,— это же отец и сын!..

Взмывая на струях этого брызжущего радостью юмора, ощущения наши подсознательно стремятся к вершине идеи.

В комической одинаковости поз — и похожесть сына и отца, и нетерпение, наше и авторское, скорее видеть их вместе; а во всей противоречивой стереоскопичности картины — зов к всеохватной гармонии.

Эта сказка — не только о крепкой и доброй русской семье. Она — о давней, извечной мечте людей. Это мечта о всеобщем любовном воссоединении, о том времени,

> Когда народы, распри позабыв,
> В великую семью соединятся.

И кончается сказка не просто семейным счастьем. Счастье — это когда счастливы все.

> Виноватому вину
> Отпуская, веселится,—

пишет Пушкин в «Пире Петра Первого». Ему не захотелось бы пить мед-пиво со своими героями, если бы они не простили «виноватых» после того, как

> ...во всем они признались,
> Повинились, разрыдались;
> Царь для радости такой
> Отпустил всех трех домой.

Вот теперь — полное счастье, и сказка может кончиться.

8

Тотальное движение, которым пронизаны пушкинские сказки, по-своему выражает полноту и динамику душевной жизни автора.

Личная заинтересованность уравнивает Пушкина с коллективным автором — народом — в правах на народную сказку.

Лиризм проступает от сказки к сказке все более явственно.

В первой из них (1830), сказке-скоморошине, сказке-лубке, персонажи и их поступки максимально отстранены от автора. Главное здесь — как в натуральной сказке — сюжетная сторона; сделка, жизнь Балды у попа, тяжба с бесами и пр. Подробности житейской «текучки» служат этому внешнему движению; детали характеров и внутренней жизни героев (например, сомнения попа) даются только самые необходимые и как бы мимоходом. «Переживания» нет — есть веселое «представление».

Во второй сказке (1831) соотношение изменяется. «Салтан» в целом тоже как будто скоморошья игра, и похожа эта сказка (даже и по своей форме рондо) на многоцветную ярмарочную карусель. Однако уже ясно, что построена и управляется она автором: течение сюжета то убыстряется, то замедляется или приостанавливается, давая возможность заглянуть в души героев (такова первая встреча Гвидона с корабельщиками, таков его пространный и серьезный разговор с Лебедью о женитьбе). Даже «балаган» — пиршество жестов, комических деталей, трюков — имеет в конечном счете лирическую природу, связан с душевными движениями автора. Лирическая правда, «переживание» как бы соревнуются с фольклорно-сказочным началом, с внешним сюжетным движением и «представлением». Идет подстраивание друг к друг двух струн, подтягивание и ослабление то одной, то другой.

Но вот наступает равновесие — струны звучат согласно.

Но обе натянуты туго-натуго.

Эта своеобразная кульминация как раз в «серединной», третьей из пяти, «Сказке о рыбаке и рыбке», появившейся в 1833 году, почти одновременно с «Медным всадником», «Анджело», «Историей Пугачева»...

Эта сказка — самая эпическая из всех, самая монументальная и по обличью своему очень близкая к фольклору.

Событие — краткий обмен репликами — снова событие — снова несколько слов — опять событие — финал. Все крупно и мощно, словно построено из монолитных глыб. Как и в народной сказке, психологических подробностей почти нет, нет любовного прослеживания внутренней жизни; о состояниях старика мы кое-что можем узнать лишь из его собственных слов и интонаций, но ведь и в фольклорной сказке прямая речь героев бывает поразительно жива и характерна... На смену динамической изобразительности, конкретности «физических движений», приходит изобразительность обобщенная и статически-скупая, детали внутреннего бытия полнос-

тью уступают место деталям внешнего быта: жилье, наряды, слуги, еда старухи — все это, как и в народной сказке, служит прежде всего движению сюжета. Огромная роль повторов.

Кажется, автор совершенно растворился в эпическом сюжете.

Но это только кажется.

На самом деле мощный поток лиризма катится через всю эту сказку, насыщая ее сюжет настроениями боли, скорби, иронии, гнева. Автор не рисует события эпически бесстрастно. Но он и не перевоплощается в героев, не становится в их позицию, и в этом — его собственная лирическая позиция. Он на этот раз — сам по себе. И на сурово однообразном фоне повторов особенно заметны малейшие движения души рассказчика.

Вначале кратко: «Вот пошел он к синему морю...»

Точно так же: «Вот пошел он к синему морю...»

Так же кратко: «Пошел старик к синему морю...», «Старичок отправился к морю...».

И наконец — как бы хлынувшее из сердечной глубины безнадежно-горькое:

> Старик *не осмелился перечить,*
> *Не дерзнул поперек слова молвить.*
> Вот идет он к синему морю...

Композиция сказки — замкнутый круг: «Вот пошел он к синему морю... «Смилуйся, государыня рыбка...» ...Воротился старик ко старухе... «Воротись, дурачина, ты к рыбке...» ...Пошел старик к синему морю... «Смилуйся, государыня рыбка!..» ...Воротился старик ко старухе... «Воротись, поклонися рыбке...» ...Старичок отправился к морю... Старичок к старухе воротился...» — круг, из которого выхода, кажется, найти нельзя. Старик обречен покорно — как тот раб, что «послушно в путь потек» — двигаться туда-сюда, туда-сюда...

Это монотонное хождение и есть «физическое движение» — только в новом, присущем именно этой сказке качестве,— на котором построена ее образная система. В отличие от других сказок, структура которых изящна, ажурна, движение здесь обобщенно и, казалось бы, более условно. На самом деле оно не менее конкретно и зримо, чем у попа, Гвидона или царевны,— и оно тоже отражает внутренний мир героя. Каждый «поход» старика к морю это не просто «функция», не просто внешнее событие, звено сюжета — это

поступок, факт внутренней жизни героя. Конкретное физическое движение вовсе не становится тут условным; наоборот: в неустанно-покорном передвигании ног становится до боли зримой какая-то огромная беда, какая-то общая драма.

Есть высокий трагикомический пафос в том, как предстают перед нами отношения старика к своей старухе, выскочившей из грязи в князи и продолжающей лезть дальше. Старик бессловесен и покорен со своей *сварливой бабой,* но осмеливается спорить с *дворянкой столбовою:* «Что ты, баба, белены объелась?» Человек чистый и наивный, запросто общающийся с «великим чудом» — Золотой Рыбкой, он не боится ни «столбовой дворянки», ни «грозной царицы»; он боится... злой жены! Его рабство в своем начале — не социальное, а семейное, и он сам его построил.

«Мы не хотим быть покровительствуемы равными», — за несколько лет до этого писал Пушкин.

Тема социального неравенства и социального угнетения в сказке — не простое «обличение» «высших», которые угнетают «низших». Это — сказка об угнетении *равного равным* и о том, что здесь по-своему виновны бывают обе равные стороны. Истина, стихийно познаваемая в фольклоре и заключающаяся в том, что все сильные мира, в том числе и цари,— люди, такие же, как и все (отсюда — Салтан, стоящий «позадь забора»),— эта истина тут оборачивается своею трагической и иронической стороной: да, все — люди; и те, кто нас угнетает,— тоже люди, похожие на нас. Не только собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов, но и собственных угнетателей мы выдвигаем из своей «семьи».

История царицы-мужички — это трагическая оборотная сторона «Сказки о царе Салтане». Она по-своему претворяет тяжкую строку «Анчара»: «Но человека человек...» Она имеет прямое отношение к идее достоинства человека, которое дано ему и ответственность за которое лежит исключительно на нем самом.

Сказка, в которой никто не гибнет, несет на себе печать трагедийности и приобретает черты явственно философские и даже проповеднические именно благодаря личному присутствию автора, давшего первоначальному сюжету второе течение — мотив «неравенства равных». В померанской сказке чудеса «рыбы Камбалы» не сеяли неравенства между героями: рыбак и его жена вместе наслаждались полученными благами. Присутствие автора явлено, впрочем, не в том, *что сделал* он с сюжетом,— этого читатель и слуша-

тель не обязан знать,— но в том, *как* он это сделал. Чем дальше, тем больше нагнетается эмоциональное и нравственное содержание сюжета, пока перед нами не предстает совершенно несказочная, ярко освещенная вспышкой боли и гнева картина всеобщего — сверху донизу — рабства и хамства:

Подбежали бояре и дворяне,
Старика взашеи затолкали.
А в дверях-то стража подбежала,
Топорами чуть не изрубила;
А народ-то над ним насмеялся:
«Поделом тебе, старый невежа!
Впредь тебе, невежа, наука:
Не садися не в свои сани!»

Страстный, чуть ли не захлебывающийся («А в дверях-то...», «А народ-то...») авторский монолог сочетается, борется со смиряющей мерностью невозмутимо-эпического повествования.

Этот принцип напряженного равновесия проникает все уровни сказки — от стиля взаимоотношений героев в сюжете (разнузданности «поступательного» движения старухи — дворянки — царицы противостоит эпическая покорность старика, смиренная мерность его неустанного кругового хождения) и дальше, вплоть до тех уровней, где море и Рыбка, где уже не сюжет, а существо.

Здесь, с одной стороны, нарастающая, поступательная активность моря, реакции которого отвечают на возрастающие притязания старухи («Старика старуха забранила» — «Море слегка разыгралось»; «Еще пуще старуха бранится» — «Помутилося синее море»; «На чем свет стоит мужа ругает» — «Не спокойно синее море»; «Еще пуще старуха вздурилась» — «Почернело синее море»...); с другой — невозмутимое спокойствие повелительницы расходившейся стихии — таинственной «государыни рыбки»; и с ней-то у старика есть какое-то наивное и изначальное взаимопонимание...

Чем выше поднимается старуха — тем грознее море и тем неотвратимее восстановление справедливости. Старуха не ведает этого, не задумывается, с чем имеет дело. И, подобно тому как это происходит с героями «маленьких трагедий», в тот именно момент, когда старуха возомнила себя всемогущей, наступает крах и совершается справедливость. Именно не взрыв, не гибель, но — справедливость: все приходит к прежнему положению. Крах совершился только для старухи — в мире все осталось по-прежнему.

Старик, разговаривающий с Рыбкой почти запросто, хоть и робко,— в отличие от старухи, понимает что-то. В его осторожных полувопросах к старухе: «Чай, теперь твоя душенька довольна...», «Ну, теперь твоя душенька довольна...» — есть и какая-то неосознанная ирония, и своеобразное достоинство, некое чувство превосходства понимающего над неразумным. Да, он покорен жене; но он покорен и чему-то неизмеримо большему — тут его мудрость. И именно его покорность становится орудием судьбы: хождение его — монотонное, как движение маятника,— говорит о том, что все идет своим чередом и всему свое время; и, подобно маятнику, монотонно и беспощадно это время отсчитывает.

Сказочный сюжет превращается в философский, сказка о наказании за алчность — в притчу о преходящем и вечном.

И вот старуха снова сидит со своим корытом, как и раньше, а рядом шумит вечное море,— и все только что происшедшее кажется призрачным, точно мгновенно пролетевший сон.

Так складывается могучий и гармонический аккорд эпичности и лиризма, доходящего местами до почти публицистической патетики. Это согласное и напряженное дрожание двух струн, взаимопроникновение монументальности, вечности, объективности — и живой, трепетной авторской импульсивности,— они и создают неповторимое очарование «Сказки о рыбаке и рыбке».

Но вот согласие это кончается вместе со сказкой.

Оно исчезает, когда мы переходим к следующей — «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» (тот же 1833 год).

9

Более всех других эта сказка похожа на поэму. Лиризм проступает здесь в наиболее чистом виде, он бьет через край, не умещаясь в сюжете. Сказка дальше всех предыдущих отходит от фольклора. Вопреки традиции, внимание делится между многими сюжетными линиями. Семи богатырям отводится очень значительное место, хотя в сюжете, как уже говорилось, им почти нечего делать; пес Соколка вроде бы необязателен; но автор своею властью вводит эти линии в повествование, ибо каждая из них по-своему очерчивает *тему верности* — важнейшую тему сказки.

Тут Пушкин вступает в прямую борьбу со сказочным каноном.

Борьба эта завязывается уже с зачина. Рассказчик не затевает игру в небылицы, а с ходу посвящает нас в какую-то свою, еще до рассказа возникшую, заботу.

Все элегическое начало сказки — взволнованное сердечное излияние, близкое по тональности к народной лирической песне.

Кончается же это вступление строками, которые, не будь в них «сказочного» слова «царь», подошли бы скорее поэме:

Долго царь был неутешен,
Но как быть? и он был грешен;
Год прошел как сон пустой,
Царь женился на другой.

Что-то похожее по интонации на «Не искал он, не страдал он» («Воевода», тот же 1833 г.). И еще просвечивает:

Иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

(«Медный всадник», тоже 1833 г.)

Элегическое и даже отчасти философское вступление создает атмосферу такой жизненной неподдельности всего происходящего, что сказочные детали приходится подавать нарочито прозаично: «Ей в приданое дано Было *зеркальце одно; Свойство зеркальце имело:* Говорить оно умело».

Зато в собственном чувстве автор не стесняет себя почти никакими условиями. И в самых драматических местах плавное повествование то прорвется открыто-личным, взволнованным рассказом: «И в такую даль свела, Что царевна догадалась И до смерти испугалась...» — то зазвенит почти вскриком: «Вдруг она, моя душа...» Более того: если, скажем, в «Сказке о царе Салтане» автор часто смотрел на происходящее глазами героев, то здесь наоборот:

Старший молвил: «Спи во гробе;
Вдруг погасла, жертвой злобе,
На земле твоя краса;
Дух твой примут небеса.
Нами ты была любима
И для милого хранима —
Не досталась никому,
Только гробу одному».

Какие уж тут «семь румяных усачей»! Это властно оттесняет героев в сторону автор, написавший когда-то: «Твоя краса, твои страданья Исчезли в урне гробовой...»

Так продолжается напряженно-элегическая тема, заявленная в самом начале, в одухотворенном образе любящей женщины:

На него она взглянула,
Тяжелешенько вздохнула,
Восхищенья не снесла
И к обедне умерла...

Никаких буквальных совпадений нет. Но как бы дух умершей царицы-матери прошелестел над строкой: «Дух твой примут небеса». Там, в начале, рассказ ведется о терпеливо ждавшей, умершей и быстро забытой; здесь — о «жертве злобы». Даже счастливый конец не в силах заглушить грусть: предпоследняя сказка — как стрела на излете.

Но есть все же в ней восхитительное чувство многогранности, полноты и вкуса жизни; есть особенно острое ощущение большого мира, простирающегося за пределы действия. Сказка все время старается проделать «на двор окошко», ведет несколько сюжетных линий, то и дело выплескиваясь «наружу»:

...И кого ни спросит он,
Всем вопрос его мудрен;
Кто в глаза ему смеется,
Кто скорее отвернется...

Окружающая жизнь предстает в горьких своих проявлениях. Но пленительно само ощущение огромности этой жизни, открытости сказки в неведомую постороннюю действительность.

С большим внешним миром перекликается интимный, внутренний мир: ни в одной другой сказке Пушкин не выписывал столь дотошно, столь беззаветно-празднично малейшие подробности внешней и духовной жизни героев, не любовался столь увлеченно, чуть ли не «самоцельно», их мимолетными движениями.

В других сказках почти каждая деталь, каждый жест были функциональны по отношению к сюжету. А здесь?

Пес бежит за ней, ласкаясь,
А царевна, *подбираясь,*
Поднялася на крыльцо
И взялася за кольцо...

«Подбираясь» — то есть подбирая подол платья.

Эта-то деталь зачем?

Да «низачем». Столь же низачем, как «глаза и кудри опустя» в лирическом стихотворении.

Зачем вообще останавливаться, «Благоговея богомольно Перед святыней красоты»? Зачем уповать, как Гамлет: «Что за мастерское создание человек! Как благороден разумом! Как бесконечен способностью! В обличии и в движении — как выразителен и чудесен!.. Краса вселенной! Венец всего живущего!..» Да низачем — кроме того, что уже само существование красоты — залог, что существует она «не напрасно, не случайно».

10

Вспомним, чем кончается первая из сказок:

Бедный поп
Подставил лоб:
С первого щелка
Прыгнул поп до потолка;
Со второго щелка
Лишился поп языка,
А с третьего щелка
Вышибло ум у старика.
А Балда приговаривал с укоризной:
«Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной».

Неужели нас не коробит жестокость этого *веселого* финала? Неужели такое веселье — как это бывает в народной сказке — вполне безоблачно и нам не жалко попа?

Нет, веселье не безоблачно. И попа — жалко.

Потому что он — живой. Это не одноцветная фигура «эксплуататора». Это тот поп, который так уморительно почесывал вот этот самый глупый, толоконный лоб! «Лишился поп языка... Вышибло ум у старика...» За что же такая страшная расправа со *стариком* (ведь понадобилось тут Пушкину это слово!)?

А ведь сначала было еще страшнее.

Народная сказка не только бескомпромиссна в оценках, в отношении к носителям зла. Она бывает еще и жестока.

И Пушкин попытался было следовать этой суровой традиции.

Заглянув в черновик, мы в финале прочтем такое, что не сразу даже поверим глазам: пушкинская ли рука это написала?

А с третьего щелка
Брызнул мозг до потолка.

Написано и тут же зачеркнуто.

Такого ужаса и в народной сказке не сыщешь — ведь подробности ей не нужны. А тут — нужны: «В шею коршуна задела».

И вдруг получился жестокий натурализм.

«Расшифровывая» канон, вскрывая в нем спрессованную действительность, автор набрел на такую правду «физического движения», на такую фантастику «быта», что не мог не ужаснуться.

Следует вариант — более мягкий: «Вышибло дух у старика».

Тоже зачеркнуто: не только в натурализме дело.

Постепенно финал сползает к «гуманному»: «Вышибло ум...»

Это уже полегче. Это компромисс.

(«Не дай мне бог сойти с ума»... Не раз отмечалась огромная роль темы безумия у Пушкина.)

«Оттаивая» «застылые» формы «старинной Русской народности», Пушкин высвободил такие силы, которые «заморозить» вновь было уже нельзя. Преобразование — это движение, и в один прекрасный момент оно может перерасти в борьбу.

Момент этот наступил очень скоро. Первая открытая схватка случилась в первой же сказке — когда под могучим «щелком» дюжего мужика оказался не условный сказочный «тип», а сотворенный автором живой человек, которому больно и которого жалко. Практическое торжество героя потребовалось оплатить такою моральной ценой, которая для поэта слишком высока. Борьба началась на почве одного из «грозных вопросов морали» — проблемы возмездия. Она проходит — подчас в скрытых формах — через все сказки.

В них есть одно-единственное место, где нам предлагается радоваться смерти, убийству, каре — пусть даже и заслуженной. Это убийство коршуна. Радоваться здесь не так уж трудно, потому что перед нами все-таки коршун, а не человек или, во всяком случае, не вполне человек: колдун. И все-таки настойчиво добавляется: «*злого* коршуна» — чтобы уж никаких сомнений не было в его зловредности: автору приходится делать дополнительные усилия — как будто он выполняет несвойственное ему дело.

Некоторые особенности фольклора прямо и непосредственно вытекали из жестоких условий жизненной борьбы. Однако схематизм и абстрактность сказочного образа играли роль своего рода охранной грамоты нравственного чувства: испытывать сострадание к абстракции невозможно, и даже

самые страшные кары злодеям не уязвляют нас жестокостью.

Пушкину, с его «милостью к падшим», мораль беспощадности была чужда безоговорочно. В то же время он стремился быть верным духу фольклора, сочетать приемы реализма с каноном сказки.

Это-то и «подвело» его. Превратив тип в живого человека, он оставил в силе приговор народной сказки попу как типу «хозяина» — и получилось неразрешимое противоречие.

«Споткнувшись» о проблему возмездия, об ее «варварское» решение, Пушкин в первой же сказке пытается спустить на тормозах его жуткую суть. Во второй сказке он пытается поставить проблеме подножку: «Царь для радости такой Отпустил всех трех домой». А ведь народная сказка (в ней функции злодеек выполняла «Мачиха») кончается так: «Царь Султан едет на остров, узнает свою жену и детей и возвращается с ними домой, а мачиха умирает». Даже ненасильственная смерть у Пушкина отсутствует.

В третьей сказке возмездие необходимо по самому ее смыслу. Но даже эта относительная кара отбрасывает рефлекс печали. Зато в четвертой сказке противоречие встает во весь рост в сложном отношении именно к злодею:

Злая мачеха, вскочив,
Об пол зеркальце разбив,
К двери прямо побежала
И царевну повстречала.
Тут ее тоска взяла.
И царица умерла.

Разве весело? Нет. Смерть мачехи мы видим своими глазами и потому никакого ликования не испытываем. Пушкин (как в эпизоде с коршуном) здесь дважды упорно повторяет: «*злая* мачеха»,— как бы силясь сохранить в наших ощущениях равновесие. И сразу после слов «И царица умерла» скорей-скорей — «Лишь ее похоронили, Свадьбу тотчас учинили» — переводит разговор на другую тему. Мачеха умерла от тоски, как Барон в «Скупом рыцаре» от потрясения. В черновике же было: «Тут она с ума сошла»...

11

Парадокс пушкинских сказок состоит в том, что, обратясь к жанру, принципиально противопоставляющему себя живой действительности, автор — как бы неожиданно и про-

тив воли, а на деле закономерно и необходимо — встал лицом к лицу с обнаженной реальностью жизни. Жизни, которая в незапамятные языческие времена породила монументально-прекрасный, но на поверку подчас жестокий[1] канон народной сказки. Жизни, которая и сегодня требовала не только созерцания и изучения, но и четкого определения позиций: «на бога надейся, а сам не плошай». Жизни, которая не сняла и не собиралась снимать противоречие между человечностью нравственных норм, выработанных веками христианской культуры, и логикой действования. Сказка оказывалась в каком-то смысле «реалистичнее» пушкинского реализма, клонящего жанр то к басне, то к поэме, то к притче.

Цикл сказок Пушкина — драматическое зрелище того, как поэт отстаивает перед грозным лицом жизни свои нравственные принципы. Он делает это с «усильным, напряженным постоянством»,— то идет на компромисс с суровыми нормами фольклора, то избегает столкновения, то, казалось бы, достигает неустойчивого равновесия с ними и как будто без потерь выходит из единоборства.

И вдруг все будто становится на голову. Прежние авторские принципы оказываются ниспровергнутыми. Их сменяет такая холодная и торжествующая беспощадность, какой не знало, пожалуй, ни одно произведение Пушкина.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Уже редеют ночи тени
И встречен Веспер петухом.

«Евгений Онегин»

12

Последняя из сказок была закончена в Болдине утром 20 сентября 1834 года. В рукописи набросан план издания: «Простонародные сказки...» — как бы подводящий итоговую черту.

Пушкин приехал в Болдино за неделю до того, как закончил свою последнюю сказку; день приезда был 13 сентября 1834 года. Ровно четыре года назад, 13 сентября 1830

[1] Оговорюсь, впрочем, что такое определение условно: фольклор не стоит на позициях жестокости, а лишь констатирует ее наличие в жизни.

года, здесь, в Болдине, была закончена его первая сказка, о Балде; за неделю до этой разудалой сказки, 7 сентября, были написаны «Бесы».

Этим стихотворением начиналась первая Болдинская осень — три месяца, неправдоподобные по творческим результатам: около 50 произведений разных жанров.

В 1834 году снова была Болдинская осень, и все было иначе.

«Скучно, мой ангел. И стихи в голову нейдут... Читаю Вальтер-Скотта и Библию, а все об вас думаю... Видно, нынешнюю осень мне долго в Болдине не прожить... Погожу еще немножко, не распишусь ли; коли нет — так с богом и в путь...»

Последняя осень в Болдине не насчитала и трех недель. Уезжая в столицу в начале октября, Пушкин вез с собою только одну законченную новую вещь — небольшую сказку в 224 стиха.

13

Среди пушкинских сочинений 30-х годов «Сказка о Золотом петушке» — одно из самых странных. Неотъемлемо принадлежащая циклу русских сказок Пушкина, она и тут стоит особняком, резко отличаясь от предыдущих своим образным строем, своею стилистикой, всем своим мрачно-гротескным, загадочным и каким-то не очень русским обликом.

Происхождение ее сюжета долгое время было неизвестно. Спустя почти полных сто лет после появления сказки на свет Анна Ахматова обнаружила, что источником Пушкину послужила «Легенда об арабском звездочете» из сборника новелл Вашингтона Ирвинга «Альгамбра»[1]. Открытие это было, по сути дела, первым серьезным шагом в изучении «Сказки о золотом петушке»; сопоставив ее с источником, Ахматова сделала ряд чрезвычайно важных наблюдений и выводов касательно характера сказки и ее связей с драматическими обстоятельствами жизни Пушкина в 30-е годы. Тему ее Ахматова определила как «неисполнение царского слова», объясняя эту тему резким обострением отношений поэта с царем.

Определение темы явно узко, а концепция несколько жестка, но в рабочем порядке она была не только приемлема, но и перспективна, давая толчок для дальнейших исследований. Однако дальнейшие исследования пушкинских ска-

---

[1] Ахматова А. Последняя сказка Пушкина.— «Звезда», 1933, № 1; то же в кн.: Ахматова Анна. О Пушкине.

зок, ограничиваясь в основном наблюдениями специально-фольклористического и стилистико-языкового характера, уделяли, как правило, меньше всего внимания именно «Золотому петушку», указывая лишь на его «сатирическую направленность» и не касаясь смысла сказки, как если бы вопрос о нем был уже ясен и закрыт.

Между тем статьей Ахматовой проблема была как раз поставлена и открыта. Ясность, внесенная этой статьей в вопросы внешнего порядка — об источнике и непосредственно автобиографических подтекстах, сильнее оттенила неясности в вопросах более глубоких: о связи последней сказки Пушкина с важнейшими темами его творчества в 30-е годы, об особом месте ее среди других сказок, о ее содержании и, наконец, просто о фабуле — о том, что же, собственно говоря, в этой сказке происходит.

«Пушкин как бы сплющил фабулу, заимствованную у Ирвинга,— писала Ахматова,— некоторые звенья выпали и отсюда — фабульные невязки, та «неясность» сюжета, которая отмечалась исследователями».

Это только констатация. Вряд ли и можно что-либо понять в «Золотом петушке», если ограничиваться внешнебиографическими применениями, к тому же сведенными лишь к факту «неисполнения царского слова», данного Николаем Пушкину в их разговоре 1826 года. Побудительная причина явления и само явление — не одно и то же. «Автобиографический материал», на который указывает Ахматова, есть верно обнаруженный верхний слой, через который можно, после ее открытия, двигаться дальше и глубже, связывая анализ сказки не только с внешними фактами жизни, но и с внутренней биографией Пушкина как человека и художника.

14

В 1835 году Баратынский писал:

Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята,
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

Стихотворение называлось «Последний поэт»; в наше время такие произведения называют антиутопиями.

Ощущение истории становилось трагедийным, понимание прогресса — пессимистическим. В одних странах перелом случился раньше, в других это шло постепенно. В России это, что называется, стряслось. Переломный момент пал на трагедию 14 декабря.

У Пушкина эпоха переосмыслений и переоценок началась еще в первой половине 20-х годов. В 1824 году он предвосхитил Баратынского в «Разговоре книгопродавца с поэтом»: «Наш век — торгаш...», «...сей век железный»; но подобные констатации не были для него последней правдой, и он не останавливался на том мрачном, что знал вместе с Баратынским.

Земля недвижна; неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой.

«Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!» — написал он в примечании к этой строфе пятого из «Подражаний Корану» (1824): «смелая поэзия» утверждается вопреки «физике», перед лицом века «последних поэтов»; жизнь не упирается в «физику» — отсюда вдохновляющий призыв: «Мужайся ж, презирай обман, Стезею правды бодро следуй»,— обращенный Аллахом к пророку. Вообще место «Подражаний Корану» в творческой и духовной биографии Пушкина не оценено в достаточной мере; цикл этот знаменовал важную ступень в новом пушкинском миропонимании. Темы «Подражаний» пронижут затем все творчество Пушкина; главная из них — «Нет, не покинул я тебя» — тема мужества и надежды.

Спустя несколько лет, в 30-е годы, странная и тоскливая интонация прорывается в письмах Пушкина.

«Что газета наша?.. — спрашивает он у Плетнева в 1831 году о «Литературной газете».— Под конец она была очень вяла; *иначе и быть нельзя:* в ней отражается русская литература. В ней говорили под конец об одном Булгарине; *так и быть должно:* в России пишет один Булгарин».

«Грустно, тоска,— пишет он о кончине Дельвига (которому незадолго до смерти Бенкендорф учинил грубый разнос как редактору «Литературной газеты»).— Вот первая смерть, мною оплаканная... Нечего делать! согласимся. Покойник Дельвиг. *Быть так»*.

«Было время, литература была благородное, аристократическое поприще. Ныне это вшивый рынок. *Быть так»*.

Жизнь шла тяжело и нерадостно. «Надежды славы и добра» не сбывались, многое шло наоборот и навыворот, и с этим надо было мириться.

Незадолго до женитьбы, накануне поездки в Болдино, у него вырываются странные слова: «Ах, что за проклятая штука счастье!» Как и в «Предчувствии» 1828 года, он снова ощущает, что «в тишине» над его головой собираются тучи.

Первое, что сочинил он, приехав в 1830 году в Болдино, были «Бесы».

Черновики этого стихотворения поражают воображение зрелищем борьбы с трагическим мотивом, стремящимся выразить себя. Сквозь кружение строк, ритмов и созвучий: «Путник едет... Невидимкой освещает мутную мятель... Как за дымкой... И за их волнистой дымкой...»; сквозь этот нарастающий подземный гул постепенно надвигается *тема:*

Тучи

Потом: «Вьется»; потом: «мчатся тучи»; потом: «мчатся вьются тучи»...

Еще два-три глухих, прерывистых толчка — и вот:

Мчатся тучи, вьются тучи...

Главное, что потрясает,— это то, как в процессе писания стихи стремятся стать иными, чем были замышлены сначала.

Сначала, вероятно, мерещились какие-то вариации на темы народных поверий и сказочных мотивов: тут и «волчий глаз во тме горит», и бес-озорник, который «кувыркаясь толкает одичалого коня», и «вьюга как бесенок плачет»; «аль мяукает котенок...»; «аль... [Аленушку] сестру свою козленок призывает пред бедой...».

Как будто в невеселую, но затейливую поэтическую шалость по мотивам народной фантастики («Шалость» — таков был вариант заглавия) он «отчуждает» свою пророческую тоску. *«Путник* едет» — так начинается черновик, и от этого постороннего «путника» автор никак не хочет отказаться, все силится отдать ему свою тревогу.

Но ничего из этого не выходит. Как будто что-то водит его рукой: не «едет», а *«едем, едем»,* — но и это зачеркивает:

Еду, еду в чистом поле...

Вариации рассыпались, ворвался кружащийся жизненный хаос — и стихи стали такими, какими единственно могли стать:

Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

«Шалости» не вышло.

Тема «Бесов» возникла не вдруг. На протяжении нескольких лет стихийно складывался цикл, в котором сюжетную роль играла тема дороги, чаще всего зимней. Она идет от метафорического «путника запоздалого» в «Зимнем вечере» (1825) до «Зимнего утра» (1829), от «Зимней дороги» (1826) до «Дорожных жалоб» (1830) и всегда связана с конечной целью: *домом,* прибежищем, очагом и оплотом,— с темой *покоя.* Непременна здесь женщина (от няни в «Зимнем вечере» до невесты в «Дорожных жалобах») — хранительница этого очага, источник и предмет любви. И непременен образ родины, ее природы, ее песен, поэзии и прозы ее жизни.

Здесь дорога, начавшаяся «Зимним вечером» с его «бури завываньем», приводит к похоронному «визгу и вою» духов, сменившему русские песни няни и ямщика; «путник запоздалый» — не метафора, он есть на самом деле, и этот путник — «я»; но нет окошка, куда можно было бы постучать:

Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам?

Это был грозный вопрос. В нем соединилось многое.

Всего за полтора года до «Бесов», в марте или апреле 1829 года, Чаадаев писал ему: «Я убежден, что вы можете принести бесконечную пользу несчастной, *сбившейся с пути России».*

«Но не хочу, о други, умирать»,— пишет он на другой день после «Бесов». Его влекло к жизни и действованию. Он знал, что он — первый в той «дружине ученых и писателей», которая «всегда впереди» и которой «вечно... определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности».

И в то же время, в трагическом противоречии с самим собою, он хотел покоя, жаждал мира, искал убежища. Проведя молодость в бурном движении, он пожелал устойчивости и тишины.

«Юность не имеет нужды в at home, зрелый возраст ужасается с в о е г о уединения. Блажен, кто находит подругу — тогда удались он д о м о й. О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc.— религия, смерть».

Он искал покоя не только в жизни, не только в семье. Художник по природе своей страстно современный, он и в творчестве стремился найти какую-то область тишины и спокойной несовременности, куда можно было бы удаляться, как в глухую деревню,— отдышаться: «Ух, кабы мне удрать на чистый воздух».

И тогда на помощь ему пришло то, что было знакомо и мило с детства. Областью чистого воздуха стали сказки.

15

С Болдинской осени 30-го года он почти каждый год пишет по сказке. Он создает государство в государстве, страну величавой простоты и детской ясности, страну, где добро беспримесно отмежевано от зла и всегда торжествует,— обетованную землю, русскую Утопию древних поверий и легенд — остров Буян.

В этой стране свои цари и свои законы природы.

Ее небо ясно и безгневно; под этим небом есть место всем.

Ее море — грозная, но разумная стихия.

Ее суша — и ее главная твердыня — семья.

В центре сферической вселенной, где, гармонически согласуясь друг с другом, «В синем небе звезды блещут, В синем море волны хлещут», находится мать с ребенком — символ любви, семьи, продолжающейся жизни. Написанная в год женитьбы «Сказка о царе Салтане» — апофеоз крепкой семьи, воссоединяющейся вопреки всем козням. «Сказка о мертвой царевне» начинается смертью любящей и приходом себялюбивой женщины, а кончается возрождением семьи, торжеством идеала кроткой красоты, любви и верности.

Завершив в «Бесах» тему *дороги и дома,* замкнув первый круг поисков покоя и прибежища, Пушкин немедленно начал новый круг. «Бесы» оказались *прологом к сказкам.*

В первой из них читаем:

Вынырнул подосланный бесенок,
Замяукал он, как голодный котенок...

Где-то мы уже слышали нечто похожее. «Что за звуки!.. аль бесенок в люльке охает, больной; аль мяукает котенок...»

Комический образ, задохшийся в черновике «Бесов» вместе с первоначальным замыслом «шалости», воскрес на подмостках веселого балагана «Сказки о попе...». Спустя всего

неделю после надрывающей сердце страшной сказки снова возникают бесы — но какие! Старый, облезлый, обвешанный, может быть, водорослями мужик с рогами, вылезающий из моря, и маленький, уморительный сопливенький бесенок — жалкие последыши могучего, а теперь выродившегося племени. Ярмарочная комедия тяжбы Балды с этой потешной компанией есть пародия трагедии «Бесов», заклятье смехом.

Вдоволь насмеявшись над нечистой силой, отчуравшись от нее в первой сказке, Пушкин исключает ее из последующих, оставляет за пределами их просторного и простого мира.

Сделав центром этого мира интимный круг семьи, он предельно сужает и сферу зла. В этой сфере нет ни кощеев, ни змеев-горынычей. Хозяин в ней не бес, не бесенок, не злой колдун, прикинувшийся коршуном. В этой сфере царит *баба*. «Ум у бабы догадлив, На всякие хитрости повадлив»; «Гости умные молчат: Спорить с бабой не хотят»; «Что мне делать с проклятою бабой?»; «Черт ли сладит с бабой гневной?»

Добро же ярче всего раскрывается в *женственности*. Лебедь, Царица-мать, Царевна противопоставлены Старухе, Царице-мачехе и другим «злодейкам», как «задумчивая Мери» — себялюбивой и завистливой Луизе. Бабьи пороки Луизы возводились в трагедии до нравственно-философского обобщения; в сказках, наоборот, все зло жизни сужается и пародируется в «бабстве».

На этой основе возникает возможность сделать то, что Пушкин делал очень редко, — персонифицировать добро и зло. Без этого почва сказочного мира не могла быть твердой.

Но она и не была твердой.

Сказочный мир Пушкин создал как живой и динамический. И в нем не могло не происходить изменений.

Изменяется положительный герой. Балда — так сказать, Иван-дурак наоборот, а по современной терминологии — активный герой. Он сам управляет жизнью, и неподвластные человеку силы предстают в жалком обличье усмиренных, почти прирученных бесов.

Гвидон — герой не столь деятельный; в нем есть уже что-то от Иванушки. Вслед за бескорыстным спасением Лебеди все само плывет ему в руки. У Старика — созерцателя, а по современной терминологии «чудака», столь же бескорыстно отпустившего Рыбку,— все плывет мимо рук (по крайней мере, с точки зрения Старухи); королевич Елисей только ищет царевну, борьба с врагами у него отобрана. Цепкая

«активность» Балды взята у положительных героев, передана отрицательным и в гипертрофированном, уродливо-холопском виде развернулась в царице-мужичке. И это уже вторая линия изменений: отрицательный герой от жадного, но простодушного и непосредственного попа и его на всякие хитрости повадливой попадьи эволюционирует к почти демоническому образу Царицы-мачехи в «Сказке о мертвой царевне».

Противостояние добра и зла все более приобретает характер *тяжбы абсолютов* (что не всегда свойственно даже народной сказке, где положительный герой — не обязательно идеальный герой).

Но там, где есть тяжба, должен быть и суд. В данном же случае возникает необходимость в *абсолютном суде.* И здесь — третья линия изменений сил, действующих в сказках. Среди этих сил одна до сих пор не отмечалась. Это море.

В первой сказке, с ее пародийной тяжбой человека с бесами, море — безликое и пассивное поле деятельности человека, который может делать с ним своей веревкой что угодно. В «Салтане» оно — могучая сила, благожелательная к герою и могущая внять его мольбам. И главное счастье Гвидона в том, что, подобно веденецкому дожу, он «обручился» с этой силой, заслужив любовь Лебеди.

В «Сказке о рыбаке и рыбке» море и его повелительница вершат суд над человеческой гордыней. Суд этот суров, но милосерден. Жестокость ему не нужна, потому что он абсолютен. У человека ничего не отнимается, ему, напротив, возвращается то, что принадлежало: возжелавшая быть «владычицей морскою» снова сидит у своего разбитого корыта. Движение, казавшееся поступательным, оказывается круговым, возвратным.

Это напоминает ключевые ситуации «маленьких трагедий». Заимствованные из фольклорно-сказочной традиции вековые представления, в которых критики видели «младенческую наивность», на высоком уровне смыкаются со сложной проблематикой Пушкина 30-х годов. В мир сказочной утопии все явственнее входит трагическая сложность жизни.

«Сказка о мертвой царевне» глубоко элегична. Ее печальное начало — пронзительно реально; ее благополучно-сказочный конец подернут дымкой иллюзии и мечты. Правду сказки то и дело вытесняет правда лирической поэмы. Пустому блеску Царицы-мачехи, прикрывающему внутреннее уродство, противостоит подлинная «краса» Царевны

(«Нраву кроткого такого»), духовное совершенство, «чистейшей прелести чистейший образец» («Мадона», сонет к невесте; с образом Царевны справедливо сближали обращенные к жене слова Пушкина о том, что хоть лицо ее и прекрасно, душу ее он любит еще больше). И авторское отношение к Царевне — прежде всего созерцание духовной красоты человека.

Но человек здесь оставлен почти одиноким. Его не поддерживают волшебства доброй Лебеди: волшебством владеет зло; на страже справедливости нет Золотой рыбки, наглядно и мощно вершащей «абсолютный суд». Здесь есть «речка тихоструйная», за которой — гроб Царевны; *здесь отсутствует море.*

«Краса вселенной», «венец всего живущего» оказывается один на один с «могущим злом». Внешне это как будто возвращает нас к ситуации сказки о Балде, который сам вершил суд и расправу. Но в сказке о Балде зло было пародийным и слабосильным. Теперь ситуация другая, и надежда не на ловкость или хитроумие героя, а на что-то иное.

Жестокую мачеху никто не карает — она пожинает то, что посеяла сама. Царица-мать умирает от любви, после нее остается дитя — Царевна, идеал любви и верности.

...Нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстьми томимой!

Это говорится в «Пире во время чумы»; «жестокая» Луиза, в которой, «По языку судя, мужское сердце», теряет чувства при одном виде похоронной телеги и оказывается слабее духом, чем «нежная» Мери.

Смерть матери от «восхищенья», царевнин отказ семи богатырям (в традиционном сюжете этого не было), долгие Елисеевы поиски невесты и в результате — воскресение Царевны; наконец, самоотверженное поведение пса, проглотившего отравленное яблоко нарочно,— все это одно и об одном. Нам рассказывают о верности, о волшебном всесилии любви — той, которая дает силы и воскрешает, и той, которая «сильна как смерть» («Песнь Песней»).

«Сказка о мертвой царевне» — упование на верность и любовь; это попытка упорядочить в пределах сказочной системы разлетающийся, хаотический и зловещий мир реальной жизни, вломившийся в эту систему и ломающий ее. Это сказка о последнем оружии человека в его борьбе — силе его духа.

Второй круг поисков прибежища и покоя начинал замыкаться. История с «Бесами» как будто повторялась снова.

16

Среди пушкинских набросков 1833 года есть чудесный фрагмент-картинка:

Царь увидел пред собою
Столик с шахматной доскою.

Вот на шахматную доску
Рать солдатиков из воску
Он расставил в стройный ряд.
Грозно куколки сидят
Подбоченясь на лошадках
В коленкоровых перчатках,
В оперенных шишачках,
С палашами на плечах.

Тут лохань перед собою
Приказал налить водою;
Плавать он пустил по ней
Тьму прекрасных кораблей,
Барок, каторог и шлюпок
Из ореховых скорлупок —
. . . .
. . . .
А прозрачные ветрильцы
Будто бабочкины крильцы,
А веревки . . . .

На протяжении многих лет причины незавершенности этой очаровательной миниатюры, которую кто-то пытался определить как «опыт детского стихотворения», были неясны, как неведомо было и ее происхождение. В результате разысканий Ахматовой стало очевидно, что это — один из подступов к «Сказке о Золотом петушке», имеющий бесспорное соответствие в «Легенде об арабском звездочете» Ирвинга. Маг и астролог, сделавший для престарелого и в прошлом воинственного султана чудесный флюгер, указывающий в сторону опасности, подарил султану также шахматную доску, на которой тот мог, не высылая войска, расправляться с врагами.

Пушкин увлекся этим эпизодом, но вскоре оставил его: излишне усложнялся сюжет.

Впрочем, не только в сюжете было дело. Фрагмент этот — обстоятельностью живописания, добродушным юмором («Грозно куколки сидят...»), всею своей плотью — тяготеет к другой сказке. Вообще — к другой поэтике. К совсем иному миру:

Остров на море лежит,
Град на острове стоит
С златоглавыми церквами,
С теремами да садами;
Ель растет перед дворцом,
А под ней хрустальный дом;
Белка там живет ручная,
Да затейница какая!
Белка песенки поет
Да орешки все грызет,
А орешки не простые,
Всё скорлупки золотые...

Вот на что похож набросок о восковых куколках и кораблях из ореховых скорлупок.

Эта связь просвечивает и в «тьме прекрасных кораблей», образе, принявшем в наброске забавно-игрушечную форму. Как будто не в силах порвать окончательно со знакомым и милым миром, где «Ветер по морю гуляет И кораблик подгоняет», «Пушки с пристани палят», «Бьется лебедь средь зыбей» [1], автор силится ввести в новую сказку, хотя бы в виде отзвука, образ моря, который и в легенде Ирвинга не играет никакой роли, и в самой сказке будет функционально отсутствовать [2]. «Климат» этой новой сказки «резко континентален». Вместо живописной вселенной острова Буяна, обвеянной веселыми морскими ветрами, возник иной мир, пунктирно-условный, почти невещественный и тем не менее отмеченный печатью странной реальности, в которой непроницаемость тайны сочетается с почти документальной достоверностью:

Вот проходят восемь дней, а от войска нет вестей: было ль, не было ль сраженья,— нет Дадону донесенья. Петушок кричит опять. Кличет царь другую рать; сына он теперь меньшого шлет на выручку большого; петушок опять утих. Снова вести нет от них, снова восемь дней проходит;

---

[1] С наброском о кораблях с ветрильцами «будто бабочкины крыльцы» соседствует по времени фрагмент, напоминающий пышные гравюры полулегендарного мира Олеария и по образному строю близкий сказке о Салтане:

Чу, *пушки грянули! крылатых кораблей*
Покрылась облаком станица боевая.
Корабль вбежал в Неву — и вот *среди зыбей*
Качаясь плавает как *лебедь молодая.*

[2] В черновиках этот образ еще пытается утвердиться: «Войско к морю царь приводит», «На бреге дальном Рать побитая лежит». В беловом тексте — рудимент: «Лихие гости Идут от моря»; в финале — уподобление седого Звездочета «лебедю».

люди в страхе дни проводят, петушок кричит опять, царь скликает третью рать...

В этой новой реальности нет места простодушному смеху, лукавому юмору — здесь в усмешке растягиваются только уста, а глаза не смеются. «Страшно, страшно поневоле...»

С протокольной четкостью запечатлены неясность, загадочность, зыбкость. «Кто их знает: пень иль волк?»

Это не просто новая сказка. Это другое измерение.

Живая жизнь, пиршество красок обернулись холодным сверканием, и в гармонический космос русской сказки вплыли фантомы.

В самом деле, неизвестно откуда берется, куда исчезает и кто вообще таков этот всезнающий Звездочет-скопец; «старичок» этот абсолютно никак не характеризован, он *никакой;* его речь бесцветна и не заключает в себе ни одного характерного, яркого, личного слова. «Посади ты эту птицу,— молвил он царю,— на спицу, петушок мой золотой будет верный сторож твой: коль кругом все будет мирно, так сидеть он будет смирно; но лишь чуть со стороны ожидать тебе войны, иль набега силы бранной, иль другой беды незваной...» — в этом монотонном монологе, состоящем из длинных периодов, начисто лишенном *интонации*, нет ничего сверх голой технической инструкции; и даже в однообразных требованиях старика: «Подари ж ты мне девицу... Не хочу я ничего! Подари ты мне девицу!..»— тоже будет слышаться что-то бесстрастное и нечеловеческое.

Неизвестно, кто эта странная Шамаханская царица: она сияет «как заря», и только,— она *никакая*; неизвестно, зачем она появилась, зачем ей Дадон, почему она все молчала-молчала, да вдруг захихикала, когда был убит Звездочет,— и исчезла.

Неизвестно, наконец, и что такое сам Золотой петушок: сторож или орудие искушения, палач или судья? Почему так настойчиво посылает он Дадона против Шамаханской царицы?

В этой новой реальности явления, лица, события не представляются нам наглядно, во плоти, как было в других сказках, где бесенок имел свое лицо, и пес — свой характер, а лишь сухо, мимоходом обозначаются: «соседи», «молва», «люди», «рать», «столица»,— и все вместе как бы одновременно существует и не существует, предполагается и с усмешкой ставится под сомнение: «Было ль, не бы-

ло ль сраженья...», «Быль и небыль разглашала», «А царица вдруг пропала, Будто вовсе не бывало».

И почему Пушкину в цикле русских сказок понадобилась вдруг восточная легенда?

Речь идет об особенной структуре и плоти сказки.

Впрочем, «плоть» здесь не то слово. Не плоть, а остов, не вольная фантазия, а холод объективности; не открытая эмоция, даже не подтекст, а загадка голого факта.

Восточно-щедрая, затейливая живопись арабской легенды Ирвинга уступает место аскетической краткости, создающей обманчивое впечатление незамысловатости и простодушия: сюжет новеллы (занимающей шестнадцать—семнадцать страниц книги среднего формата) резко сокращается, посредствующие звенья вынуты, покровы живописных подробностей и психологических нюансов сорваны — и в конце ряда полнокровных фантазий последняя сказка Пушкина глядит скелетом, иронически-усмешливо обнажая какую-то грозную *суть дела*. Никак не разъясняя эту суть, рассказ мчится к финалу, где должна, в конце концов, быть какая-то разгадка...

Но финал встает новой загадкой. И приходит мысль, что, подобно Дадону, мы преследовали призрак.

Следует головокружительная кода — звенящий полег внезапно сорвавшегося со своего места Петушка, мгновенная и устрашающе натуральная смерть Дадона: «Охнул раз, — и умер он»; и после этой безжалостной — и неожиданной, как гром с ясного неба, — *казни* поток событий обрубается чуть ли не на полуслове. Все проваливается в пустоту — «Будто вовсе не бывало». Мы с разбегу ударяемся о «намек», который с усмешкой («Сказка ложь...») предлагают разгадать и к тому же извлечь «урок».

Но для этого, видимо, надо понять все с самого начала.

Похоже, что стремительное движение, в которое мы вовлечены, несет нас по кругу, не давая приблизиться к центру.

17

С крушением рационализма и просветительских взглядов на природу и историю снова стал вырисовываться тот лик жизни, от которого отворачивался все умевший объяснить XVIII век. В молодости увлекавшийся Вольтером,

Пушкин в 30-е годы уже совсем иначе относится к «жалким скептическим умствованиям минувшего столетия», упразднявшим то, что он сам определил словами «непостижное уму». Повторяя, варьируя, отражая друг в друге немногочисленный набор коллизий, вроде разных и все же сходных, поворачивая их так и эдак, он будто прислушивается к звучащему в них одному и тому же бездонно простому и потому разумом не исчерпываемому слову закона судеб, в которых все плотно и точно связано и ни один шаг, ни одна мысль не падает в пустоту.

Обстоятельства, которые сложились после переломившего время Декабря, сообщили этому процессу постижения тайн бытия особо личный и трагический оттенок.

Трагизм заключался в том, что он поверил, на некоторое время, в возможность «покоя и воли»; в том, что, жаждая покоя, мечтал о деятельности, — несмотря на то что в ответ на мысли, высказанные в записке «О народном воспитании», ему русским языком было сказано: «Его величество... заметить изволил, что принятое вами правило, будто бы просвещение и гений служат исключительным основанием совершенству, есть правило опасное для общего спокойствия, завлекшее вас самих на край пропасти... Нравственность, прилежное служение, усердие предпочесть должно...» Он и хотел служить; он не хотел прислуживаться.

Трагизм был в том, что в 1826 году он с открытым сердцем принял руку, которую протянул ему император в надежде сделать государственным поэтом, и долго еще продолжал верить в возможность честного и равного союза с протянувшим эту руку.

Он писал: «Беда стране, где раб и льстец Одни приближены к престолу, А небом избранный певец Молчит, потупя очи долу», — и, кажется, задумывался о роли преемника Карамзина — просвещенного советчика Александра[1]. Он не учел того, что «певцу» вообще не нужно бы приближаться к престолу; будто забыл о старинной народной мудрости (она отмечена им в сборнике русских пословиц): «Близ царя — близ смерти».

«Не садися не в свои сани», — сказала ему жизнь сло-

[1] «30-е годы для Пушкина,— пишет Ахматова в своей статье,— эпоха поисков социального положения. С одной стороны, он пытается стать профессиональным литератором, с другой — осмыслить себя, как представителя родовой аристократии. Звание историографа должно было разрешить эти противоречия».

вами его же собственной сказки. Довольно скоро стало проясняться, какого рода союз он заключил. Слежка, постоянное вмешательство в жизнь и дела, оскорбительный придворный чин, история с неудавшейся отставкой, пахнущая чуть ли не шантажом, вскрытие писем, дух рассчитанного благодеяния в денежной поддержке и, наконец, многослойная цензура вопреки обещанию царя быть «единственным цензором»[1] — все это означало, что для «той» стороны «союз» был заведомо не чем иным, как игрой, притом не какой-нибудь злобной или нарочито издевательской, а необходимой, диктуемой интересами дела, трезвой политикой.

Узлом, в котором явственно сошлись все нити этой игры, был 1834 год. К этому времени постепенно выяснилось, что «Корифей Русской поэзии», потерявший значительную часть публики, которая перестала его как художника понимать, потерял также и видимость благоприличных отношений с теми, кто мог его непрочное социальное положение сделать, по своему произволу, еще более шатким; что, мечтая заслониться от унизительной зависимости семейным очагом, он потерял уже и независимость «семейственную»[2].

Помимо воли, вопреки намерениям его несло по сужающимся кругам, возвращая к тому, от чего он силился бежать.

Никогда до сих пор не встречались в его письмах такие безрассудно бешеные выпады против «хозяев». Никогда раньше не сознавал он с такой прозаической трезвостью всей глубины унижения певца, приблизившегося к престолу.

«Не сердись, жена, и не толкуй моих жалоб в худую сторону. Никогда не думал я упрекать тебя в своей зависимости... Зависимость жизни семейственной делает человека более нравственным. Зависимость, которую налагаем на себя из честолюбия или из нужды, унижает нас. Теперь они смотрят на меня как на холопа, с которым можно поступать, как им угодно... Но ты во всем этом не виновата,

---

[1] «В 1834 году Пушкин знал цену царскому слову»,— справедливо пишет Ахматова, связывая «Сказку о Золотом петушке» с этим обстоятельством. Ср.: «Отпереться я готов От моих от царских слов» (черновик «Сказки о Золотом петушке»).

[2] «Без политической свободы жить очень можно; без семейственной неприкосновенности... невозможно: каторга не в пример лучше» (Письмо жене 3 июня 1834 года).

а виноват я из добродушия, коим я преисполнен до глупости, несмотря на опыты жизни... Будь осторожна... вероятно и твои письма распечатывают: этого требует Государственная безопасность».

Письмо датировано 8 июня 1834 года, года отрезвления, нового осознания того, в каких условиях он живет. И отчаянная отповедь дана с откровенным расчетом на то, что не одни только глаза Натальи Николаевны могут прочесть эти строки.

Через три с лишним месяца появилась его последняя сказка — единственный плод бесплодной Болдинской осени 1834 года.

18

Спустя почти полтора века по меньшей мере наивным может показаться поведение цензора Никитенко, вычеркнувшего из сказки лишь три строки: «Царствуй, лежа на боку!» и «Сказка ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок». Потому что вся сказка в целом, а не только ее финал, — это издевка, суд и расправа.

Однако ошибаются те, кто думает, что в теме клятвопреступления, нарушения «царского слова» — основное содержание сказки. Страшная беда — смерть обоих сыновей, их взаимное братоубийство — постигает Дадона гораздо раньше, чем он успел хоть в чем-нибудь провиниться перед владельцем Золотого петушка.

У Ирвинга «кровавое братоубийственное побоище» лишь мельком упоминается (пользуясь волшебной доской, старый султан со сладострастием устраивает междоусобицы среди своих врагов). У Пушкина же мотив братоубийства становится одним из главных звеньев цепи событий, приведших Дадона к казни[1].

Издевка и суд — в грозной иронии, с какою обращается внимание на загадочность всего происходящего со злополучным царем.

Кстати, пора вспомнить о том, кто считается главным героем этой истории. В стране, где нет отдельных людей, где окружение царя представлено лишь «воеводой», в бесцветном мире, рядом с почти бесплотными фантастическими персонажами, живет полной жизнью, упивается поко-

---

[1] У Ирвинга казни нет: талисман перестает действовать, а астролог исчезает вместе с пленницей — христианской принцессой.

ем, повелевает, тревожится, восхищается, плачет, наслаждается почестями, пирует, спит и даже ругается, дерется и плюется, и даже «мыслит» — славный царь Дадон.

В сухой графике рассказа он кажется ярким цветовым пятном: его движения, мимика и реакции характерны и выразительны («говорит Дадон, зевая...»; «Царь к окошку, — ан на спице...»; «Плюнул царь: «Так лих же: нет!»), его речь экспрессивна, сочна, богата просторечными и фольклорными элементами и иногда заражает ими авторскую:

> *Инда* плакал царь Дадон,
> *Инда* забывал и сон.
> *Что и жизнь* в такой тревоге!

В Дадоне как будто возвращаются нам с какой-то целью некоторые черты прежних сказок, осколки их стиля. С общим «чужим» обликом сказки, с книжной стилистикой контрастирует и уживается живая характерность русского человека.

И не просто русского сказочного героя.

Современные слова и обороты, отличающие «Сказку о Золотом петушке» и уже давно отмеченные в ней, не просто «используются» автором — они педалируются. В ходе фантастического сюжета, на фоне сухой сдержанности и рядом с фольклорным, «сказочным», «старинным», возникают то здесь, то там точно звенящие удары, слова сегодняшнего дня, сегодняшних разговоров, сегодняшних писем и журнальных статей:

«За такое одолженье, — говорит он *в восхищенье...»*; «Покорясь ей *безусловно, околдован, восхищен...»;* «...Всех *приветствует* Дадон...»; «...*Крайне* царь был *изумлен...*»; «...Я, конечно, обещал, *но всему же есть граница*»; «...Вся столица *содрогнулась*».

Возникает пронзительный и продуманный диссонанс между жанром и стилем. Впервые во всем цикле сказочная форма откровенно заявляет себя как маска на лице современного человека. Сказка начинает граничить со злобой дня. И какая издевка в самом сочетании этой современности с ехидной концовочкой «под фольклор»: «Сказка ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок».

Оглянувшись, мы увидим: нить этой издевательской игривости тянется через всю сказку. Клубок мы найдем в ее начале:

> *Негде, в тридевятом* царстве,
> *В тридесятом* государстве...

Зачин такого рода Пушкин употребляет впервые. Мало того: он применяет его в демонстративно усиленном виде. И тем самым придает традиционному приему ироническую двусмысленность. Специфически сказочная «установка на вымысел» («может, было, а может — и не было») ставится на голову: может, не было, а может — и было.

Традиционный прием пародируется.

И вот, идя от одного фольклоризма к другому, мы увидим любопытную вещь: «славный царь Дадон» — совсем не то, что «царство *славного* Салтана»; *«отдохнуть* от ратных дел» — значит «отдохнуть» от нанесенных соседям обид; «*лихие* гости», «инда плакал» — наигранное «соболезнование» по случаю расплаты за былую «лихость»; «горы золота сулит» — насмешка; *«таковой* им царь Дадон дал отпор...» — ироническое преувеличение «заслуги» героя; по образцу фольклорного «царь-отец», «царь-надёжа» говорится: «Царь ты наш! отец народа!» — а отец народа царствует, лежа на боку. И так далее, до конца, не говоря уже о: «Со своею *силой ратной* и с *девицей молодой»,* — все насквозь двусмысленно.

На протяжении почти всей «Сказки о царе Салтане» «царь-отец», оставшийся без жены и ребенка, молчаливо сидел «С грустной думой на лице», и автор по-человечески сочувствовал герою. Взглянем теперь на потерявшего обоих сыновей Дадона:

Царь завыл: «Ох дети, дети!
Горе мне! попались в сети
Оба наши сокола!
Горе! смерть моя пришла».
Все завыли за Дадоном...

У слова «выть» есть обрядовое значение — плакать по умершему. Причитания Дадона близки фольклорным плачам. Но и это — пародия: Дадон именно *воет* — самым комическим образом, громогласно, аффектированно и, что называется, с места в карьер (увидел сыновей — «завыл», увидел девицу — «забыл»). И вслед за «отцом народа» громогласно и ненатурально *воет рать...*

Почти везде, где бы мы ни встретили возвращенные нам осколки прежней сказочной стилистики — не такие уж многочисленные, — они играют эту незавидно-служебную роль[1]. Похоже, что сама-то цель этого их «возвращения» в

[1] Верные мысли относительно служебной роли фольклоризмов, необычной функции просторечия в «Сказке о Золотом петушке» были высказаны в статье: Шнеерсон М. Фольклорный стиль в сказках Пушкина.— «Ученые записки ЛГУ», 1939, вып. 3.

том состоит, чтобы, во-первых, внятно намекнуть: перед нами *не сказка*, а во-вторых, любое выражение или слово, с такой любовью и тактом употребленное в прежних сказках, спародировать, вывернуть наизнанку.

Вот одно из самых чудесных мест «Сказки о мертвой царевне»:

Усадили в уголок,
Подносили пирожок,
Рюмку полну наливали,
На подносе подавали.
От зеленого вина
Отрекалася она...

И вот какое эхо раздалось здесь:

Его за руку взяла
И в шатер свой увела.
Там за стол его сажала,
Всяким яством угощала,
Уложила отдыхать
На парчовую кровать.
И потом, неделю ровно,
Покорясь ей безусловно,
Околдован, восхищен,
Пировал у ней Дадон.

Все как будто похоже; но постепенно в эпизод вторгается что-то холодное, мелодия превращается в монотонное притопывание, тупо-механическую пляску, ибо Дадон здесь полностью лишен собственной воли: «...за руку взяла... увела... сажала... угощала... уложила...» — *царь ничего не делает сам.*

Выходит, колоритность Дадона — не подлинно человеческая, народная, живая; это красочность мастерски сработанной марионетки.

И главным средством тут оказываются элементы русской народной поэзии, помещенные на чуждом им фоне.

Легче всего констатировать — как это единодушно принято—«сатирическое использование фольклорных средств». Но почему эти средства связываются исключительно с сатирой?

Не потому ли, что в последней сказке Пушкина сам фольклорный стиль в некоем плане является объектом пародии?

«Пушкин как бы сплющил фабулу, заимствованную у Ирвинга», — пишет Ахматова. Это справедливо, но дело не только в этом.

«Сплющилось» все, все сдвинулось, сместилось, обрело

иные, причудливые очертания. Те, прежние, полные жизни герои остались в стране древнего вымысла; реальность же предстала, с одной стороны, в облике бесплотных химер, а с другой — в лице живой карикатуры и на властелина, и на отца, и на человека. «Славный Салтан» уступил место «славному Дадону»; апофеоз крепкой семьи сменился картиной братоубийства; добродушный юмор искривился в иронию и сарказм, любование красотой внешности и души человека — в пародию на духовную жизнь и человеческие чувства.

Исказилось все. Говорится: «Негде, в тридевятом царстве», — а это не так. Говорится: «Вся сияя как заря» — а заря эта несет смерть. Говорится: «Сказка ложь» — а она не ложь.

И тогда приходит в голову: а что, если в «Золотом петушке» Пушкин горько иронизирует над собственными сказками — над мечтою о покое и «чистом воздухе», об острове Буяне?

В таком случае изменилась и в самом деле не только фабула. На смену прекрасному и просторному миру пришел *сплющенный мир.*

Огромная и сферическая вселенная с синим небом и синим морем, в сердце которой — мать и дитя, растущее «Не по дням, а по часам», имела своим неподвижным центром интимный мир семьи и была претворена из хаоса в космос *для человека.*

Земля недвижна; неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой.

Зажег ты солнце во вселенной.
Да светит небу и земле...

Здесь же — каморка, где шуршит какая-то мышиная возня: «Тут соседи *беспокоить* Стали старого царя, *Страшный вред* ему творя... Воеводы не *дремали,* Но никак не *успевали:* Ждут бывало с юга, *глядь,* — Ан с востока *лезет рать, Справят здесь,* — лихие гости Идут от моря. *Со злости Инда плакал* царь Дадон...»

В этом мире-норе все — рядом, негде повернуться, сплошные углы. Вот почему нету здесь моря — и быть не может.

«В синем небе звезды блещут...»? Нет.

«Последнее время... я утратил всю свою веселость...

расположение духа у меня такое тяжелое, что эта прекрасная храмина, земля, кажется мне пустынным мысом; этот несравненнейший полог, воздух, понимаете ли, эта великолепно раскинутая твердь, эта величественная кровля, выложенная золотым огнем,— все это кажется мне не чем иным, как мутным и чумным скоплением паров. Что за мастерское создание человек! Как благороден разумом! Как бесконечен способностью! В обличии и в движении — как выразителен и чудесен! В действии — как сходен с ангелом! В постижении — как сходен с божеством! Краса вселенной! Венец всего живущего! А что для меня эта квинтэссенция праха?..»

«Мутные и чумные скопления паров», идущих извне, примешивались к чистому воздуху сказочного мира, несмотря на сопротивление его творца. И простые старые слова, из которых он был построен, начали расползаться, рябить, утрачивать чистоту смысла и наконец перестали значить то, что значили издавна. И тогда своды этой вселенной стали рушиться.

Но она не погибла совсем, а изменилась — стала такою, каким бывает раздавленный предмет.

В цикле возник трагический гротеск, который по отношению к предыдущим сказкам был пародией.

«Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия»[1].

19

Единственный раз, в центральный момент противостояния двух реальностей: «непостижной уму» и уродливо-пародийной, — на границе между ними, — будто вспыхивает молния.

На самой середине сказки она разрывает пополам сюжет, и вместо стремительного кружения, где все загадка, двусмыслица и издевка, —

Что за страшная картина!
Перед ним его два сына
Без шеломов и без лат
Оба мертвые лежат,
Меч вонзивши друг во друга,
Бродят кони их средь луга,
По притоптанной траве,
По кровавой мураве...

[1] Тынянов Юрий. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). Пг., 1921, с. 48.

Пресеклось действие, остановилось время, и все застыло при звуках негромкого — «по при-топ-тан-ной тра-ве, по кро-ва-вой мураве...» — русского плача, подлинного и безутешного.

Все, чему не давалось выхода в прежних сказках, вылилось тут в эту медленную, как во сне, картину.

Это не вой Дадона, это слова автора, — плач над участью братьев — людей, сбившихся с пути.

Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Металися смущенные народы;
И высились и падали цари;
И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости багрила алтари...

Из мотива «кровавого братоубийственного побоища», промелькнувшего у Ирвинга вскользь, Пушкин сделал центральный эпизод. В середине лишенного цветовых эпитетов рассказа, как на крупном плане, чудовищно разросся образ травы, красной от крови[1].

А герой при виде этой тихой и страшной картины издает свои клоунские вопли. И только

Застонала тяжким стоном
Глубь долин, и сердце гор
Потряслося...

Жестокий фарс контрастно подчеркивается грандиозным эхом «равнодушной природы».

Что же Дадон? Через минуту он «забыл» сыновей с такою же легкостью, с какой «завыл»; он предал их и будет «неделю ровно» пировать с Шамаханской царицей, как в романе Яна Потоцкого[2] герой упивался в замке любовью прекрасных мавританок, чтобы наутро проснуться в долине, под виселицей[3].

Предупреждение не услышано, «урок» остался без последствий — и с этого момента герой обречен.

Сцена братоубийства с ее центральным положением — не только широкий и общий символ, но и трагическая пародия *темы семьи* как центра пушкинского сказочного мира. А пародийная реакция Дадона и его предательство —

---

[1] Вообще в сказке только три названных цвета: золотой в начале, кровавый в середине и белый в конце.

[2] Начальный эпизод «Рукописи, найденной в Сарагоссе» Пушкин переложил в стихотворении 1836 года «Альфонс садится на коня».

[3] Ср. ситуацию любви «при мертвом» в «Каменном госте».

зловещий шарж на основную идею предыдущей сказки, *идею любви и верности,* — ее извращенное, сплющенное подобие. Последняя опора, на которой в «Сказке о мертвой царевне» держалось все, здесь разрушилась.

И тогда «краса вселенной» превращается из «мастерского создания», свободой духа «сходного с божеством», в бездушную марионетку, в слепое и беспамятное «игралище таинственной игры»...

Грозно куколки сидят
Подбоченясь на лошадках...

Вновь понятно, почему отбросил Пушкин фрагмент о шахматной доске. Получался, сверх прочего, слишком ясный, почти лобовой образ. Мир Дадона — и есть шахматная доска.

И на ней «грозно куколки сидят», мечутся и суетятся крохотные фигурки, попискивая: «Медлить нечего! «Скорее! Люди, на конь! Эй, живее!»; и целых восемь дней — восемь клеток![1] — шагает малюсенькое кукольное воинство вместе со своим царем, который и ведать не ведает, что уж давным-давно не он идет, а им идут, что он — король черных, которому надлежит получить мат в три хода — в «три похода»... Он идет как завороженный навстречу мату — и даже потеря двух «фигур» — сыновей — не вразумляет его.

И все действия и речи Дадона носят после его предательства характер уже вполне очевидной мнимости. Все, что он говорит и делает, приобретает либо парадоксальный обратный, либо тайный, ему самому неведомый, издевательски-буквальный смысл.

Он пирует как победитель, как удачливый завоеватель чудесной добычи — но пир его похож на тупо-механическую пляску.

Он едет со своею силой ратной и с девицей молодой, перед ним бежит молва, за ним бежит народ, — но кто такая эта «девица» и что перед ней все «ратные силы»?

Он встречает мудреца, снисходительно бросает ему: «Подь поближе. *Что прикажешь?»* — и не подозревает, что в словах «Что прикажешь?» таится роковой для него буквальный смысл.

В ответ на требование Звездочета он изумляется: «Или *бес в тебя ввернулся?..»* — но это относится к нему самому.

---

[1] Никаких восьми дней у Ирвинга не было.

Он иронически спрашивает: «Или *ты с ума рехнулся?»* — и не понимает, что безумен сам.

Он рассудительно увещевает: «Но всему же есть граница» — и не ведает, что говорит о себе.

Наконец: «И зачем тебе девица?» — задает он убийственно-язвительный вопрос старику-скопцу...

А и в самом деле — зачем?

У Ирвинга чародей — вполне реальный старик, с характером, и к тому же привередливый сластолюбец, охотник до восточной роскоши и до женской красоты.

У Пушкина Звездочет — скопец. И это есть то единственное, что о нем доподлинно известно.

И тем не менее, отказываясь от баснословных наград, предлагаемых ему, он монотонно повторяет: «Подари ты мне девицу...»

Ибо *выполняются условия игры;* и заданы они самим Дадоном.

Те, кто удивляется (почти совсем как Дадон), зачем скопец не попросил ни казну, ни чин боярский, ни коня с конюшни царской, а попросил девицу, и видят в этом коварную подножку герою сказки, руководствуются логикой «низких истин». Но сказка работает на высоких бытийственных уровнях.

Дадон не обещал Звездочету: «подарю, что захочу»; он обещал: «Волю первую твою Я исполню, как мою». И это условие должно быть выполнено буквально, иначе — к чему вся сказка? Дадон не понимает, что мудрецу-то ничего не нужно, что «условие игры» — не в том, чтобы скопец «получил», а в том, чтобы он, Дадон, *отдал.* Он знает только свои желания и потому все понимает навыворот — кричит: «Сам себя ты, грешник, мучишь!» — а ведь грешник он сам, совершивший еще одно предательство.

Один только раз дано было ему сказать, прямо и недвусмысленно, правду о себе — когда при виде смерти и крови сыновей у него, посреди пародийно-ритуальных воплей, вырвалась фраза, на которую даже «равнодушная природа» отозвалась «тяжким стоном», но которая для него самого так и осталась ритуальной:

Горе! *смерть моя пришла!*

И она пришла, но он, ослепший, «Как пред солнцем птица ночи», не понял предупреждения.

Чем дальше он идет и чем светлее вокруг становится, тем безнадежнее он слепнет — потому что не привык к све-

ту. И когда в самом конце пути ему предлагается спасение, он плюется и размахивает своим жезлом.

Корень его беды — не в «нарушении царского слова». И само-то нарушение произошло оттого, что весь путь его — путь «неправых», кого, по книге Магомета, ожидает самая тяжкая кара: «Аллах... усилит их заблуждение, в котором они скитаются слепо! Это — те, которые купили заблуждение за правый путь. Не прибыльна была их торговля, и не были они на верном пути!.. Глухие, немые, слепые — и они не возвращаются к Аллаху...»

Усиление заблуждения — казнь для тех, кто, «сбившись с пути», не желает вернуться на верную дорогу. Здесь объяснение карательной роли иронии, с которой подчеркивается в сказке *загадочность* происходящего с героем. Ведь о загадочности Коран говорит так: «Те же, которые неверны, скажут: «Что желает Аллах этим (сказать.— *В. Н.*) как притчей? Он вводит этим в заблуждение многих и ведет прямым путем многих. *Но сбивает Он этим только распутных,* тех, которые нарушают завет Аллаха после его закрепления и разделяют то, что Аллах повелел соединить, и творят нечестие на земле. Это — те, которые окажутся в убытке».

С небесной книги список дан
Тебе, пророк, не для строптивых;
Спокойно возвещай Коран,
Не понуждая нечестивых.

Почто ж кичится человек?

Одновременно с первым приступом к сказке («Царь увидел пред собою») Пушкин начал переводить оду Горация к Меценату, где говорилось о том, что победа в состязаниях на колесницах равняет ездока с богами. В переводе Пушкин стремился изменить смысл этого стиха: «И *мнят быть* равны с божеством».

Триумф Дадона на его колеснице — празднество на вулкане. И хохот Шамаханской царицы — это насмешка над «строптивым», над кичливым «грешником», который торжествует свою погибель.

20

Постепенно вырисовывается одно из объяснений того, почему в цикле сказок появилась восточная легенда.

Человек страстный и горячий, по своей поэтической природе Пушкин «карателем» и «мстителем» не был,— дар художнической объективности препятствовал этому.

Но ему необходимо было воплотить идею возмездия, никак не умещавшуюся в его русские сказки.

И тогда ему пришел на помощь воинственный дух Корана. Перевоплотившись, усвоив художнически его надчеловеческий пафос, поэт на время смог обрести те черты, которые ему самому чужды.

Цикл, начавшийся веселой сказкой, в которой герой, захотевший получить «повара, конюха и плотника» в одном лице, да еще по дешевке, в финале вынужден «подставить лоб», закончился притчей, герой которой, отблагодаривший за услугу ударом «по лбу», сам в ответ получает смертельный удар «в темя».

Возмездие в древности возвещали пророки. Автор притчи и ощущает себя пророком — пророком, которого обманули, которого выслушать не захотели, которого унизили и осмеяли [1].

В таком контексте соответственно работают многозначные образы сказки. Судьба автора-пророка — это судьба мудреца Звездочета, который доверился царю «как другу», а когда наступила пора выполнения обещаний, получил («Подь поближе. Что прикажешь?») «жезлом по лбу». А в женском образе подобное же инобытие получает сияющая «как заря» Муза, которую царь пожелал присвоить себе. Заглавный же образ птицы, охраняющей покой страны и предвещающей беду,— пророческий дар поэта.

Но поэт-пророк говорит, казнит и венчает не от себя. Он помнит, что исполнен не своею волей.

Начавшись как призрачное кружение намеков, вихрь событий во второй половине сказки убыстряется, и к финалу:

Встрепенулся, клюнул в темя
И взвился... и в то же время
С колесницы пал Дадон —
Охнул раз,— и умер он,—

---

[1] Не имею возможности вдаваться в конкретные историко-политические аспекты пророческой миссии Пушкина как великого, быть может, государственного деятеля; уместный в нашем контексте пример заимствую у пушкиниста — пока «самодеятельного» — Р. Редина. Изучая «Путешествие в Арзрум» и воинственную кавказскую политику Николая, он пришел к выводу: Пушкин в своем произведении давал царю понять, что такая политика может привести к катастрофе. Это не было понято или принято. Между тем Пушкин словно предвидел Крымскую катастрофу, ознаменовавшую крах Николая (за которым последовала и его смерть). В этом контексте любопытно превращение христианской принцессы Ирвинга в *Шамаханскую* царицу и то, что «Войско *в горы* царь приводит».

кружение превратится в грозно взвившийся смерч. Последний вздох царя полон жуткой достоверности, и в последних словах: «Сказка ложь...» — твердо звучит: имеющий уши да слышит.

Ведь, горделиво вопрошая мудреца: «Полно, знаешь ли, кто я?» — герой сказки не слышит в своем вопросе рокового обратного смысла. Сам-то он разве ведает — кто он есть? и что перед ним? и какая идет игра? [1].

21

В мае 1826 года Пушкин писал Вяземскому: «Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, ибо не ведает, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? не ты, не я, никто».

Предвосхитивший «героя» знаменитого рассказа Эдгара По жуткий образ — воплощение слепого произвола — был метафорой выразительной, но имевшей для Пушкина значение временное. Все его творчество, в особенности позднее, было исследованием того, что люди называют судьбой. Исследование не есть констатация бессмысленности.

Обычно в «Золотом петушке» видят только политическую сатиру. Но это лишь один слой смысла: даже в самых «не личных» произведениях Пушкин — хотел он того или нет — писал и о себе.

И он смолоду был грозен, а «под старость» [2] захотел «покой себе устроить» в поэтическом сне сказочного мира. И он гнался за призраками [3]; и над ним посмеялись, поманив его государевым перстом, и он пошел, а оказавшись «поближе», никак не хотел расплачиваться за сделанные ему «одол-

---

[1] «Старичок хотел заспорить, Но с могучим плохо вздорить»,— написано в черновом варианте предшествующего эпизода. Эпитет «могучий», неуместный, казалось бы, в применении к Дадону, отсылает к «Подражаниям Корану» и этим объясняется:

С тобою древле, о Всесильный,
Могучий состязаться мнил,
Безумной гордостью обильный;
Но ты, господь, его смирил.

[2] Ср.: «...упек меня в камер-пажи под старость лет» (1834).

[3] «И в край далекий полетел С веселым призраком свободы» («Кавказский пленник», 1821); «Когда за призраком свободы Нас Брут отчаянный водил» («Кто из богов мне возвратил», 1835).

женья», никак не хотел «подарить» свою свободу «белому царю», отдать ее обратно.

И что-то грозно пророческое есть в том продолжении, какое получила тут тема *дороги,* отражающая стремление к покою и прочному «положению» — стремление, не отрезвленное даже кровавой драмой («Что за страшная картина!») декабря 25-го — июля 26 года [1]; в продолжении, какое получила тема женщины — хранительницы очага — в образе Шамаханской царицы, которая «сияя как заря Тихо встретила» героя, которая в черновике «бела, добра», «черноброва, круглолица», похожа на героиню «Сказки о мертвой царевне» («Тихомолком расцветая... Белолица, черноброва, Нраву кроткого такого...») и встреча с которой принесла герою гибель.

«...Как *на свадьбе...* Пировал у ней Дадон», «Рад и *счастлив* был Дадон»,— набрасывает Пушкин в черновиках. «Я должен был на тебе *жениться,* потому что всю жизнь был бы без тебя *несчастлив»,*— писал он жене двумя месяцами раньше.

Так где же пень и где волк?

Подняв бич сатиры, автор замахивается и на себя — самого себя ставит на одну из клеток шахматной доски.

И получается, что судьба Дадона — это и его судьба, а быть может, и человеческая судьба вообще.

Он обращается к «судьбе народной», пишет историю Пугачева и роман о пугачевщине. Оставлены и фантасмагория «Бесов», и сказки, и вот уже не «Еду, еду в чистом поле», а по вполне реальной, обычной «узкой дороге, или точнее по следу, проложенному крестьянскими санями», едет, едет обыкновенный Петруша Гринев с обыкновенным ямщиком — и вдруг... «Все исчезло. «Ну, барин,— закричал ямщик,— беда: буран!»

...Я... ничего не мог различить, кроме мутного кружения метели...	Мутно небо, ночь мутна... В мутной месяца игре Закружились бесы разны...
. . . .	. . . .
...лошади шли шагом — и скоро стали.	— Кони стали...
. . . .	. . . .

[1] Вспомним триумфальное шествие вернувшегося из ссылки Пушкина по обеим столицам после беседы с царем в сентябре 1826 года, спустя два месяца после казни декабристов.

— «Что же ты не едешь?» — спросил я ямщика с нетерпением...

«Эй, пошел, ямщик!..»

. . . .

«Да что ехать? — отвечал он, слезая с облучка; невесть и так куда заехали: дороги нет, и мгла кругом».

«Нет мочи: Коням, барин, тяжело; Вьюга мне слипает очи; Все дороги занесло...»

. . . .

...Я глядел во все стороны, надеясь увидеть хоть признак жила или дороги, но ничего не мог различить...

...Хоть убей, следа не видно...

. . . .

«Эй, ямщик!.. смотри: что там такое чернеется?»

«Что там в поле?»

. . . .

«А бог знает, барин... воз не воз, дерево не дерево... Должно быть, или волк или человек».

«Кто их знает? пень или волк?»

. . . .

Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным...

...Визгом жалобным и воем надрывая сердце мне...

«Бесы» не остались прологом к сказкам. После «Золотого петушка», за сорок лет до того, как Достоевский взял из них эпиграф к одноименному роману, они приобрели новое обличье и ворвались в исторический роман.

«Сбились мы. Что делать нам! В поле бес нас водит, видно, Да кружит по сторонам...»

«Вот уж он далече скачет, Лишь глаза во мгле горят...»

И вот из мглы — не воз, не пень, не волк, а — Вожатый: «— Дорога-то здесь; я стою на твердой полосе... да что толку?»

И, раздувая ноздри, нюхает по-звериному воздух:

«Ну, слава богу, жило недалеко...»

А потом был сон про мужика, который «выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами, я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах...».

...По кровавой мураве...

«Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: «Не бойсь, подойди под мое благословение...» Ужас и недоумение овладели мною... И в эту минуту я проснулся...»

...И, проснувшись, увидел черную бороду и два сверкающие глаза: «Здесь, ваше благородие». И, проснувшись, увидел «русский бунт», потрясший до основания огромное государство. И, проснувшись, увидел людей с «красными рожами и блистающими глазами», распевавших старую разбой-

ничью песню о виселице, и казнь Пугачева — он узнал его в толпе и кивнул головою, «которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу»...

Чему, чему свидетели мы были...

22

Роман о пугачевщине, в начале которого завывает буран,— параллель к сказкам, у колыбели которых стояли «Бесы». «Смолоду был грозен он»,— начинается рассказ о русском Дадоне. «Береги честь смолоду»,— начинается роман о русском Гвидоне.

Об этом уже говорилось в другом месте (см. «Слово и идеал»). Сейчас же надо заметить, что Гринев не только герой загадочной сказки жизни, не только одна из фигур на доске истории. Он еще и верный, честный, беспристрастный свидетель истории и летописец поучительной собственной судьбы.

Создатель Пимена — тоже свидетель истории, одним из «игралищ» которой он был, и летописец собственной судьбы, которая в микрокосме своем представляла и арену истории.

И здесь трагическое противоречие судии и жертвы, сатиры и автосатиры, Дадона и Звездочета в одном и том же авторском «я» получает новое звучание. Ведь тот, чьему чуткому слуху суждено прикосновение божественного глагола и чья душа при этом «встрепенется, Как пробудившийся орел» [1], есть всего лишь некто «меж детей ничтожных мира», столь же, как и остальные, достойный и суда, и сожаления, и насмешки. И не в поднебесье, а в заботах суетного света, в пустыне мрачной, это грешное дитя мира — если оно томимо духовной жаждою — встречает шестикрылого серафима и принимает муки посвящения в миссию *свидетеля*. Свидетеля, способного подняться над своею и чужою «жизни мышьей беготней» и записать открывшуюся ему картину судеб человеческих так, чтобы прояснился в ней и порядок, и смысл, и урок.

23

Снимем теперь вопрос о биографических применениях и вернемся к сказке как данности, имеющей некоторый общий смысл. Не для одного же себя или узкого круга посвященных Пушкин писал ее.

Отвлеченная своим открытием, Анна Ахматова повтори-

[1] Ср.: «Закричит и встрепенется».

ла общую ошибку, увидев в «Золотом петушке» «неясность» и «фабульные невязки». Ничего этого в сказке нет. Ошибка происходила оттого, что думали, будто фабула построена на Дадоне, будто сюжет можно понять из поступков Дадона. Но ведь Дадон — действующее лицо лишь в том смысле, в каком «действует» в шахматной задаче король черных, которые достигают восьмой горизонтали, берут там ферзя белых, объявляют шах их королю «В сарачинской шапке белой» — и в ответ получают мат. Сюжет сказки нельзя понять из поступков Дадона, потому что их нет, они иллюзия. «Царствуй, лежа на боку!» — формула всей его жизни.

Ведь человеческий поступок — это вовсе не любое движение, которое делает человек (народная сказка прекрасно знает это и отражает в своей строгой структуре). Взять, отнять, перетянуть к себе, урвать — суть животные движения, а не человеческие поступки. Ничего *поступательного* в них нет, они лишь пассивно воспроизводят естество, удовлетворяют его желания, отправляют его потребности. В человеческом же смысле *поступок* — это *отдать*.

Дадон привык только брать и получать: когда хочется — обижать, когда хочется — отдыхать. Он и покоя захотел дарового — в обмен на самонадеянное обещание. Он и на смерть сыновей отозвался лишь воплями — и тут же погрузился в наслаждения, которые привык получать так, ни за что. Он «смолоду» делал то, чего человеку делать нельзя, и думал, что так и надо, что за это ничего не будет. И вот пришел момент, когда погибли, убили друг друга его сыновья, когда *уже началось,* — а он ничего не видит и продолжает жить как жил, пирует и веселится.

И когда ему впервые сказали: «не гонялся бы ты за дешевизной», сказали, что нужно платить, нужно совершить наконец *поступок,* — он принял это как оскорбление и бессмыслицу.

И когда он ударил своим жезлом того, кому должен был *отдать,* то это и был его последний антипоступок: он нанес удар себе, единожды и сразу заплатив за все и отдав все. Это был тот случай «меры за меру», который описал Бальзак в «Шагреневой коже», а Уайльд в «Портрете Дориана Грея».

Таким образом, первопричина беды Дадона — вовсе не неисполнение слова; неисполнение слова — лишь частный и последний случай того способа жизни, который показан в самых первых строках этой сказки о человеке, считающем себя хозяином в мире.

Тут не моральная абстракция («Поэзия выше нравственности,— писал Пушкин,— или, по крайней мере, совсем другое дело»); тут формула жизни, метафизика судьбы.

«В поле бес нас водит, видно». Бес всю жизнь «кружил» героя вокруг него самого. Считая себя всем, герой тем самым делал все для того, чтобы стать ничем,— и наконец сделал это. И пытаться уяснять смысл сказки с позиции Дадона, с его перевернутой точки зрения,— все равно что пытаться понять картину Брейгеля «Слепые» с точки зрения изображенных на ней слепых.

Вторая ошибка в толковании «Золотого петушка» состояла в том, что тот план, в котором действуют Звездочет, Петушок и Девица, считали планом вторым, второстепенным, задним планом — и рассматривали этих персонажей в удалении перспективы. На самом деле тут совсем другая композиция, другой «прием». Он известен нам по иконописи и играет у Пушкина значительнейшую, еще не исследованную роль. Это закон «обратной перспективы».

Дадон помещен на переднем плане, это так, но перспективное «сокращение» идет не от него в глубь «картины», наоборот — из ее глубины по направлению к Дадону, *который мал.* Он так же мал на фоне «заднего плана», как Старуха на фоне моря, которым она хотела бы повелевать. И каждым своим антипоступком он усугубляет эту свою малость — пока не исчезает совсем.

Как море реагировало на притязания Старухи, так мир отвечает на действия и желания Дадона. Идею такого рода философски жестко воплотила интеллектуальная фантастика XX века: в «Солярисе» С. Лема мыслящий океан отзывается на помыслы героев, материализуя эти помыслы. Нечто подобное происходит в «Сказке о Золотом петушке». Это *притча об исполнении желаний* и о том, что ничто из делаемого человеком не падает в пустоту.

Поэтому третья ошибка заключалась в том, что Звездочета, Петушка и Девицу рассматривали как обычных действующих лиц, связанных друг с другом в «подтексте». Но подтекста в сказке не бывает, в ней бывают смыслы. И *по смыслу* три персонажа составляют в сказке целое. Это целое есть *исполнение желаний.*

Шамаханская царица, Звездочет и Петушок — «никакие» потому, что они не «персонажи», а лишь зеркало, лишь эхо, которое издает мир в ответ на поведение и желания героя. Они кажутся «дружественными», а оказываются «враждебными» герою потому, что само поведение его таково: Дадон

думает, что совершает поступки, и притом в своих интересах, а на самом деле это антипоступки, и совершает он их против себя. Сделав все для того, чтобы не заслужить покоя, он тем не менее пожелал, чтобы его оградили и от обиженных соседей, и от «другой беды незваной». И желание это было исполнено: внешние враги притихли. Но ведь осталась «другая беда» — в самом Дадоне. На нее и указывал Петушок — так было договорено: оберегать от любой беды. Шамаханская царица — это вожделение Дадона, своеволие его хотений, воплощенное в «девице». Ради вожделения Дадон «забыл» «смерть обоих сыновей», ради вожделения нарушил царское слово, ради вожделения ударил того, кому должен был отдать. Вожделение хихикает как ведьма, вожделение «Не боится, знать, греха».

И вдруг вожделение «пропало» — потому что умер Дадон.

В каждой душе, даже самой падшей, есть потребность в любви. Но для того, кто живет лишь по законам своих хотений, и любовь может стать погибелью: «Горе! смерть моя пришла!»

«Ибо сильна, как смерть, любовь»,— сказано в Песни Песней. «Золотой петушок» связан с этим гимном любви.

«Вся *сияя как заря»;* «Со своею *силой ратной и с девицей молодой...»* — читаем о Шамаханской царице. «Кто эта, *блистающая как заря...* грозная, как *полки со знаменами?»* — говорится в Песни Песней о возлюбленной, о любви.

Дадон — перевернутая и сплющенная Песнь Песней. Тут любовь и впрямь оборачивается смертью, потому что убита с самого начала.

Дадон — это кривда, а происходящее с ним — правда. Ударив Звездочета, Дадон сделал то же, что сделала Царица-мачеха, разбив зеркальце правды. Белизна Звездочета в финале — не портретная черта, не «характеристика» персонажа, а символ света, озаряющего финал. Белизна удвоена: «В сарачинской шапке *белой,* Весь *как лебедь поседелый».* Что же, в начале сказки мудрец был молод, не сед?

«Седое» у Пушкина всегда *время* (см. «Лаиса Венере...», «Телегу жизни» и пр.). Словом о седине Пушкин переводит коллизию в план общезначимой притчи.

В тот же план помещает он и конкретное сюжетное время. Три похода в горы (трижды по восемь дней), «неделя ровно» в шатре и «путь обратный» (восемь дней) — это *тридцать девять дней;* автор организовал это точно (ср.: «Негде, в *тридевятом* царстве»), ибо любил числа и пони-

мал вкус цифр[1]. В древних писаниях встречается совершенно определенное значение этого числа: *сорок ударов без одного* — число бичевания, казни.

И в то же время мучительный вопрос о том, как соотносится гуманность русских сказок Пушкина и беспощадность «Золотого петушка», снимается. Беспощадность есть в облике сказки, но не в ее сути. В ней нет возмездия, обрушивающегося на человека извне, помимо него. «Золотой петушок» — не казнь, а формула: человек развязывает то, что завязал сам. «Беспощадность» снимается словами Пушкина: «Анатомия не есть убийство».

Снимается также вопрос о неясностях и невязках. Они есть тогда, когда мы стоим на точке зрения Дадона, считающего себя хозяином в мире, диктатором жизни, и удивляющегося, почему жизнь идет не так, как диктует он. На самом деле не он может что-то «дарить», а ему дарят,— и судьба его зависит от того, как он подаренным распорядится.

Ему была подарена такая ценность, такая сила, которая превыше всех «ратных сил». Но ее-то он и погубил.

— О человек,— восклицает Пифагор,— нет у тебя ничего кроме души...

«И сказал Господь сатане: вот он, в руке твоей, только душу его сбереги»,— говорится в Книге Иова.

Герои «Сказки о мертвой царевне» вовсе не так одиноки, как могло казаться. Чудо — на их стороне: их одиночество — мнимое, ибо *силы неба и моря снизошли в их души, приняв облик любви и верности.* В «Золотом петушке» нет ни неба, ни моря ни в сюжете, ни в душе героя, которая пуста, которой нет. Оттого и «чудеса» — против него; оттого он пассивная марионетка «судьбы», которая кажется такой загадочной, а на самом деле ясна как день.

24

В древней философии, в мифологии, в метафизике древних представлений о мире, отразившихся в народных сказках, важное место занимает образ и символ птицы, нередко связываемый с понятиями о сотворении мира и о его конце.

---

[1] Как известно, интересовался он «формой цифров арабских» и символикой чисел (см. «Пиковую даму»), среди которых восьмерка с ее формой скрученного круга есть символ конца («день восьмый» в апокалиптике — конец света).

«Преже под гласом птичем,— говорится в одном из древних славянских памятников,— всека тварь вьстанеть и тогда вьскреснетъ всека плъть человечьска». С образом птицы часто соседствует образ «синего моря».

Петух же в древних поверьях многих народов, от греков и славянских племен до китайцев, есть символ солнца и света. Петух возвещает зарю, петух прогоняет нечистую силу; петух прокричал апостолу Петру, когда тот предал Христа, отрекшись от него,— и тогда Петр «вышед вон, плакася горько». Апокрифическое сочинение «о всей твари» говорит: «...есть кур, ему же глава до небеси, а море по колена; егда же солнце омывается в окияне, тогда окиян всколебается, и начнут волны кура бити по перью; он же, очютив волны, и речет кокореку; протолкуется [1]: светодавче Господи, дай же свет мирови».

Тот же образ связан с представлением о судном дне: «В мусульманских преданиях рассказывается, что у Бога есть белый петух; у него одно крыло простерто на восток, другое на запад, голова под престолом славы, ноги в преисподней. Ежедневно рано утром он возвещает своим пением время для молитвы, и слышат его все жители неба и земли, кроме тех, кто отягчен грехом [2]. Ему отвечают все петухи на земле. Но когда настанет день воскресения, Господь скажет ему: собери твои крылья и не пой, чтобы все жители неба и земли, кроме отягченных грехом, узнали, что настал день судный... Такое же движение Страфила приводится в связь с «последним временем», когда

Страфиль птица вострепехнетца,
Все сине море восколыхнетца,
Тады будя время опоследняя» [3].

Последние строки обращают нас к знаменитому духовному стиху о божественной Голубиной книге, которая «выпадала» «на тую гору Фаворскую» из «тучи претемной и прегрозной», «со той стороны с-под восточныя» и заключала в себе тайны происхождения мира и пророчества о его конце [4].

---

[1] Истолковывается, означает.

[2] Ср. в Коране мотив «усиления заблуждения» как кары.

[3] См.: «Историко-литературный анализ стиха о Голубиной книге. Исследование В. Мочульского». Варшава, 1887, с. 146. Там же — о цитированном выше сочинении «о всей твари».

[4] Свод вариантов стиха о Голубиной книге см.: Бессонов П. Калеки перехожие. М., 1861, с. 269—378. См. также: Сборник русских духовных стихов. Составлено В. Варенцовым. СПб., 1860, с. 234 и др.

Важнейшее место в Голубиной книге занимает образ птицы *Страфиль, содержащий эсхатологические* мотивы и связанный как с темой моря, так и с темой петуха, возвещающего рассвет:

Когда Стрефил вострепещется...
Тогда запоют вси петухи по всей земли,
Осветится в те поры вся земля...

В своем «Путешествии из Москвы в Петербург», которое писалось с декабря 1833 по апрель 1834 года, Пушкин останавливается на рассуждениях Радищева о нищем, который поет знаменитый духовный стих об Алексее, божьем человеке: «...лучше было бы, если Радищев, кстати о старом и всем известном «Стихе», повторил нам о наших народных легендах, которые до сих пор еще не напечатаны и которые заключают в себе столь много истинной поэзии. Н. М. Языков и П. В. Киреевский собрали их несколько etc, etc» (глава «Слепой»). Духовные стихи он знал хорошо — и от Киреевского, и от «калик перехожих».

Во всяком случае, «Сказка о рыбаке и рыбке» (1833), из всех пушкинских сказок наиболее близкая к «Золотому петушку» по духу и содержанию, безусловно свидетельствует об этом знакомстве.

Да пошел тогды к синёму морю;
Потянули тогды буйныя ветры,
Сколыбалось тогда синёё морё,
Расходились тогды большия волны,
Да как выплёскало ключ ёму церковной...—

поется в стихе «Встреча инока со Христом»[1].

Знал автор «Сказки о Золотом петушке» и Стих о Голубиной книге, интересовавший особо также и Киреевского.

Стоит обратить внимание на то, что в последней сказке Пушкина тема птицы есть *сквозная тема,* возникающая в *поворотные моменты сюжета.*

В начале:

Петушок мой золотой
Будет верный сторож твой...

В середине:

Как пред солнцем *птица ночи,*
Царь умолк, ей глядя в очи...

---

[1] Напечатан в кн.: Материалы и исследования по изучению народной песни и музыки. т. 1. 1906, с. 26.

В конце:

> В сарачинской шапке белой,
> Весь как *лебедь* поседелый...[1]

Последний образ, образ белого лебедя, неожиданный и, казалось, ничем не объяснимый в этой «сухопутной» сказке, теперь объясняется. Объяснение рождается на скрещении мифологической темы *птицы и моря* в Стихе о «голубиной, лебединой» книге и темы необъятных морских просторов «Сказки о царе Салтане», пушкинской темы «свободной стихии», вершащей в «Сказке о рыбаке и рыбке» свой «абсолютный суд». В финале последней пушкинской сказки, сказки о сплющенном, оскверненном, окровавленном мире, возникает тема лебедя (ср. сказку о Салтане), цвет белого богова петуха.

> ...запоют вси петухи по всей земли,
> Осветится в те поры вся земля...
>
> Страфиль птица вострепехнетца,
> Все сине море восколыхнетца,
> Тады будя время опоследняя,—

говорит Голубиная книга.

> Петушок слетел со спицы
> *И запел...*—

написал Пушкин вначале, но потом — подобно Творцу из восточной легенды о белом петухе, у которого «голова под престолом славы, ноги в преисподней»,— сказал: «...*не пой,* чтобы все жители неба и земли, кроме отягченных грехом, узнали, что настал день судный» — и в беловом варианте написал:

> Встрепенулся, клюнул в темя
> *И взвился...*[2]

---

[1] Необходимо отметить: а) в ряде вариантов стиха Голубиная книга «выпадала» «посреди поля Сарачинского» в «библейских», восточных землях, «по стороны святого града Иерусалима»; б) Пушкин отошел от орфографии, принятой в «Сказке о мертвой царевне»: *«Сорочина* в поле спешить» — и написал так, как записано в списках Стиха о Голубиной книге: «В *сарачинской»;* в) в одном из вариантов стиха (Псковская губерния) эта книга, также «выпавшая» «на той на земле *Сарочинскоя»,* именуется: «Голубиная, *лебединая»* — и это как раз тот вариант, который, по свидетельству Бессонова, записан «от нищего Онисима, самим П. В. Киреевским, в Осташкове, 3 июля 1834» («Калеки перехожие», с. 315).

[2] Стих о Голубиной книге заканчивается сном о «споре Кривды с Правдою»; «Правда Кривду переможила», «Кривда осталась на сырой земли», а «Правда пошла по поднебесью», «к Богу на небо».

«И в то же время С колесницы пал» тот, кто сам приравнял себя «квинтэссенции праха». Суд не жесток: как одной было возвращено ее негодящее корыто, так другому возвращен он сам.

Здесь надо напомнить об эпизоде, имеющемся в черновике «Сказки о рыбаке и рыбке»:

«Добро, будет она римскою папой».
Воротился старик ко старухе...
Перед ним вавилонская башня.
На самой на верхней на макушке
Сидит его старая старуха.
На старухе сорочинская шапка,
На шапке венец латынский,
На венце тонкая спица,
На спице Строфилус птица [1].

Так в соседстве с образом вавилонской башни — символом гибельной гордыни и саморазрушения — снова возвращается нам, и теперь уже прямо в пушкинском тексте, образ священной птицы Страфиль. Подтверждая наши размышления о «Золотом петушке», фрагмент о женщине — «римской папе», оказавшийся чужеродным в русской сказке о рыбаке и рыбке, одновременно обращает нас к совсем, казалось бы, новому в круге этих размышлений предмету.

25

Речь идет о пушкинском замысле «Папесса Иоанна» [2], относящемся как раз к 1834—1835 годам и основанном на эпизоде церковной истории (IX век), ставшем темой легенд,

---

[1] На связь, через образ «Строфилус птицы», «Сказки о рыбаке и рыбке» со Стихом о Голубиной книге впервые указал Ф. Прийма (см. его статью в сб. «Из истории русско-славянских литературных связей XIX в.». М.— Л., 1963); см. также сообщение М. Мурьянова «К тексту «Сказки о рыбаке и рыбке» («Временник Пушкинской комиссии. 1969». Л., 1971), где указывается на близость чернового фрагмента сказки к неосуществленному замыслу Пушкина, о котором речь пойдет ниже. М. Мурьянов считает, что «единственно правильным текстологическим решением» будет «возвращение изъятого фрагмента в текст». Мнение это представляется глубоко неверным. Изымая эпизод из текста, Пушкин несомненно учитывал и то, что претензии героини померанской сказки стать папой, а потом — богом, глубоко чужды русскому характеру «Сказки о рыбаке и рыбке». К тому же, следуя логике М. Мурьянова, мы должны были бы пересмотреть установившиеся принципы издания Пушкина в целом.

[2] См. в кн.: Пушкинист. Историко-литературный сборник. Под ред. проф. С. А. Венгерова, II. Пг., 1916; а также комментарий в VII томе Полн. собр. соч. Пушкина. М., 1935.

народных преданий, мистерий и литературных произведений. В одной из средневековых хроник рассказывается о некой женщине, которая «оказала такие успехи в словесных науках, что поистине не находила себе равного», «великих учителей делала своими учениками и слушателями» и после смерти папы Льва IV «единогласно избрана была в папы. Но во время своего папства она забеременела от одного из приближенных... Шествуя во время процессии из храма св. Петра в Латеран, в узкой улице между Колизеем и церковью св. Климента, она родила, тотчас же умерла и там же, говорят, была погребена».

«Апофеоз первосвященника римского Иоанна VIII. Превосходная игра о госпоже Ютте, которая была папой в Риме и из ларца чрева своего родила ребеночка на римский престол» — так называлась мистерия Дитриха Шернберга (XV век), по словам Леве-Веймара, «пышная трагедия» о «жизни этой прославленной папессы,— картина ее смерти, ее мук в чистилище и допущения ее на небеса после того, как она искупила свои грехи».

«Дочь честного ремесленника,— набрасывает Пушкин, знавший сюжет по пересказу Леве-Веймара,— который дивится ее учености, простоватая мать, не видящая в этом ничего хорошего...

Страсть к знанию.

Ученый (демон знания)... Честолюбие...

Жанна в Риме, кардиналом, папа умирает — Конклав — ее делают папой... Жанна начинает скучать[1]. Приезжает испанский посланник, ее товарищ в годы ученья... Она становится его любовницей. Она рожает между Колизеем и монастырем... Дьявол ее уносит».

«Если это драма,— приписал Пушкин к программе «Папессы Иоанны»,— она слишком будет напоминать «Фауста»...»

Так в круг тем, образов и символов, с которыми связан «Золотой петушок», входит еще одна вечная тема. С громадной глубины, из далеких символических пластов пушкинского художественного мира слышно в сказке эхо темы величественного и трагедийного шествия познающего человечества, великой его «алчности» к обладанию миром, к власти над мирозданием.

[1] «Мне скучно, бес» — этими словами познавшего и испытавшего все человека начиналась еще «Сцена из Фауста» (1825), герой которой приходил к выводу, что «В глубоком знанье жизни нет», и уповал лишь на возвращение к нему способности любить.

Демонизм знания и божественное в знании — тема эта волновала Пушкина глубоко и бесконечно. «Антиномии» «Золотого петушка», неразрешимые противоречия его автобиографического пласта — противоречия между автором как судией и им же как судимым, между им торжествующим и страдающим, между слепым и пророком,— говорят в плане этой темы особенно внятно, и не только как личные проблемы: автор осознает себя представителем рода человеческого, который не исчерпывается ни титулом «красы вселенной, венца всего живущего», ни клеймом «квинтэссенции праха».

«Она рожает *между* Колизеем и монастырем... *Дьявол ее уносит»,*— заканчивает Пушкин. Но ведь это лишь план.

В финале мистерии Дитриха Шернберга, в тяжеловесных, но по-своему прекрасных, немецких стихах, обращенных к несчастной героине, говорится:

Оставь все заботы
И пребудешь со Мной в вечной радости.

Мы не знаем, как воплотился бы пушкинский план произведения о «женщине-Фаусте». Но мы знаем, что пушкинский *пафос* сюжетной развязкой не исчерпывается: не случайно, кстати, так часты у Пушкина «открытые финалы», оставляющие возможность дальнейшего пути для человеческой души. Такая открытость есть и в «Сказке о Золотом петушке» — в ее *назидательной* концовке: «Добрым молодцам урок». Чутким пророческим ухом слыша «закон» человеческого бытия, «механизм» *судьбы,* Пушкин также слышал, что бытие не механизм и жизнь не математика, если есть истинная любовь. Чудо, как говорилось в самом начале, механизма не имеет и формулам неподвластно. Если есть любовь, квинтэссенция праха становится красой вселенной, венцом всего живущего. Путь к этому открыт. Может быть, в этом и состоит человеческий смысл древнего символа: белый петух, у которого ноги в преисподней, а голова — под престолом славы.

* * *

Последняя сказка Пушкина — единственный плод его последней Болдинской осени, и в этой единственности есть свой смысл. Представляющая собой удивительный образец лаконизма пушкинской большой формы, она занимает чрезвычайно важное место в творческой и духовной биографии

автора. Быть может, позволительно сказать, что эта сказка-притча заключает в себе черты того жанра, который с древних времен назывался «учением».

В цикле сказок Пушкина повторилась — по-своему, отраженно — история разрушения жанра древней сказки. Процесс этот открыл новые пути для русской культуры. Непризнанные сами, пушкинские сказки оказали мощное опосредствованное влияние на становление русского реализма, в котором фольклор получил принципиально новую роль активной формообразующей и смыслообразующей силы.

Именно во взаимодействии уже развитого пушкинского метода с одной из наиболее древних и наиболее прочно опирающихся на канон форм народного творчества родилась «Сказка о Золотом петушке» — один из самых выразительных, сжатых, и поэтому способных бесконечно развертываться в универсальность, вариантов того *образа мира,* который занимает центральное место в пушкинском творчестве. Это образ *космоса* (в древнем значении этого слова: «порядок», «устроенность») в его соотнесенности с человеком как нравственным существом. Опору и подтверждение такого ощущения Пушкин искал и нашел в народной сказке. «Золотой петушок» завершает цикл сказок Пушкина, но можно, не боясь парадокса, сказать, что он был как бы прежде их всех,— как само ощущение цели предшествует ее достижению. Возникшая в результате взаимодействия литературы с фольклором, эта сказка не только может играть ключевую, в известных отношениях, роль для понимания позднего творчества Пушкина, но и многое предвосхищает в проблематике и формах искусства XX века.

1968—1980

«НАИМЕНЕЕ ПОНЯТЫЙ ЖАНР»

Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.

1

Сомнение в сценичности «Бориса Годунова», высказанное современниками, было распространено затем на все пушкинские драмы. С исторической точки зрения это можно понять. Пушкинское заявление: «...я твердо уверен, что нашему театру приличны законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина» — было сознательной установкой на эстетический переворот. «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное»,— писал Пушкин. Обращаясь к «системе отца нашего Шекспира», он возвращал драме ее истинную природу и коренную сущность — народность. Тем самым он как бы сызнова открывал историю русской сцены, полагая начало национальному театру.

О шекспиризме Пушкина написано много. Однако остается неясным: почему пушкинская трагедия, допуская удачи в частностях, в то же время, словно заколдованная, не дается театру как целое — невзирая на то что драматическую систему Шекспира театр уже давно и в общем прочно освоил?

«Разумеется, Пушкин не просто копировал драматическую систему Шекспира,— пишет современный исследователь.— Он создавал собственную систему... его интерпретация явилась новым этапом в освоении шекспировского наследия... Но эта система, при всех прочих достоинствах, была лишена достоинства сценичности, и сопоставление с Шекспиром позволяет это выявить» [1].

[1] Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина.— В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Том VII. Пушкин и мировая литература. Л., 1974, с. 61, 70.

Выходит, своеобразие «собственной системы» Пушкина, ее «этапное» значение — в ее несценичности, в том, что как система драматическая она является шагом назад по сравнению с Шекспиром.

Что же, однако, понимается под «системой»?

В научной литературе (это произошло под влиянием театральной практики) «система» — почти синоним «техники», сумма приемов, драматических и сценических. В пушкинское время на такое чисто практическое, эмпирическое понимание термина люди имели право, поскольку само собою разумелось главное, а именно — система теоретическая, философская, этическая, то есть общая концепция театра. В данном случае это была концепция рационалистически-просветительская. Даже Шекспира пытались осмыслять в рамках этой концепции, соотносить его с ней, в результате чего Шекспир оставался не вполне понятым. Пушкинская же трагедия в эту концепцию не укладывалась совсем. Она была воспринята как нечто варварски роскошное и полностью бесструктурное — своего рода «антитеатр». Структуру — и через нее смысл — искал в театре зритель и читатель пушкинского времени, воспитанный на жестких правилах классицизма. И вне структуры, внятной ему, никакое великолепие не могло его обольстить. К пушкинской реформе театра он был не готов.

Ознакомившись с первыми откликами на сцены из своей трагедии, Пушкин заявил: «Я начал подозревать, что трагедия моя есть анахронизм» — и со всею свойственной ему трезвостью предсказал: для того чтобы театр такого рода мог «расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий».

Из этих столетий минуло уже полтора: многие обычаи, нравы и понятия безвозвратно ушли в прошлое, театр претерпел не одну эстетическую революцию, а предсказание автора «Бориса Годунова» все еще сохраняет силу. Признанная величайшим шедевром, оказавшая очевидное влияние на отечественную культуру, в частности, драматургию и само сценическое искусство, трагедия неизменно меркнет и расползается в тех редких случаях, когда попадает на сцену. «Труды, посвященные театральной истории... «Бориса Годунова»... превращаются в печальную повесть о сценических неудачах. Таким образом,— заключает автор цитированной выше работы,— театральная практика недву-

смысленно подтвердила мнение о несценичности трагедии»[1].

Неприятие «Бориса Годунова» современниками было принципиальным. Оно определилось до всякого опыта и опиралось на твердую, пусть и ограниченную, теоретическую и мировоззренческую позицию. «Борис Годунов» не отвечал общей концепции театра того времени и его практической «системе». Сегодняшнее мнение о несценичности трагедии — всего лишь пассивное, вынужденное следствие «неудачной» практики. Опыт «неудач» стал играть роль «позиции», оказался пределом истины, ее критерием. Эмпиризм оказался возведен в ранг теоретического принципа. Термин «драматическая система» понимается в том же чисто практическом, техническом духе, как и во времена Пушкина,— при отсутствии представления о пушкинской «системе» как общей концепции театра. В этих условиях ставить «Бориса Годунова» — все равно что приступать к возведению здания, зная технику строительства, но не имея представления о законах архитектуры.

«Будь заодно с гением»,— советовал Пушкин. Если принять этот совет, то им, безусловно, следует воспользоваться применительно к самому автору «Бориса Годунова», безоговорочно считавшему свою трагедию созданной для театра. В этой книге уже цитировались его слова: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение, признак умственной скудности, но благородная надежда на собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения». Отнесясь к этим словам серьезно, естественно предположить, что Пушкин не «похищал» драматическую систему у Шекспира и не создавал очередную ее «интерпретацию», а, «стремясь по следам гения», и в самом деле открыл «новые миры» — создал собственную, самобытную драматическую систему.

У самого Пушкина на этот счет не было никаких сомнений. «Создавая моего Годунова,— писал он,— я размышлял о трагедии — и если бы вздумал написать предисловие, то вызвал бы скандал — это, может быть, наименее понятый жанр».

Тут нет никаких частных уточнений и ограничений: перед лицом многовекового опыта европейского театра Пушкин заявляет, что трагедия есть наименее понятый жанр вообще, и, по-видимому, непонимание современниками «Бориса

---

[1] Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина, с. 59.

Годунова» связывает с тем, что его трагедия — это именно и есть настоящая трагедия.

Не случайно это высказывание оказалось практически вне поля зрения исследователей и театра: ведь речь, стало быть, и в самом деле идет о целостной концепции театра, о том, что пушкинская драматическая система есть новый театр — новый во всем объеме этого понятия, и прежде всего в своих философских, мировоззренческих основах. Именно на уровне таких основ и проходят главные различия между такими великими «системами», как античный театр, театр Шекспира, театр классицизма.

В подобных масштабах следует рассматривать и театр Пушкина.

2

«Являюсь, отказавшись от ранней своей манеры. Мне не приходится пестовать безвестное имя и раннюю молодость, и я уже не смею рассчитывать на снисходительность, с какой я был принят. Я уже не ищу благосклонной улыбки минутной моды. Я добровольно покидаю ряды ее любимцев и смиренно благодарю за ту благосклонность, с какою она встречала мои слабые опыты в течение десяти лет моей жизни».

Эти полные достоинства слова остались в одном из черновиков предисловия к «Борису Годунову», вероятно, потому, что смысл их все равно не был бы понят. Всю меру своего отдаления от публики Пушкин осознал так скоро и так быстро с этим «смирился», что знал: им перейден мировоззренческий рубеж. Обращение к драме было не просто новым шагом в творчестве — это было событие внутренней жизни.

Суть этого события связана с тем, что Пушкин порывает с монологическим мышлением, осознав свое истинное мировосприятие и мышление в их диалогической природе[1].

Монологизм был основой той идеологии и философии, которые утвердились в XVII и XVIII веках как самое могущественное мировоззрение,— идеологии и философии просветительства и рационализма. Идею величия человеческого разума, провозглашенную ренессансным гуманизмом, это

---

[1] Определения «монологизм», «диалогизм» употребляются здесь — это будет ясно из дальнейшего изложения — в широком философском смысле, не совпадающем со смыслами соответствующих терминов М. Бахтина, а скорее включающем их в себя.

мировоззрение толковало как идею первенства рассудка и позитивного знания, под диктовку которых можно изменять мир, приспосабливая его к потребностям и интересам человека. Переведя это в термины театра, можно сказать, что мир ставился на второе место после человека, подчинялся его диктаторскому монологу. Активным «героем» признавался только homo sapiens, мироздание не было полноправным собеседником человека, оно было призвано быть лишь объектом монологического воздействия человека, его строительным материалом, пассивным полем его деятельности, покорно внимающей аудиторией.

Все это, разумеется, отражало главным образом устремления; практика жизни на каждом шагу их опровергала — и потому с монологическим самоутверждением и схематической логистикой рационализма уживался фатализм, ведущий родословную от языческого культа судьбы и в новых условиях обнаруживший разнообразные оттенки, от самых мрачных или, напротив, оптимистических до откровенно циничеcких.

«Ничто не могло быть противуположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя,— писал Пушкин в статье «О ничтожестве литературы русской».— Она была направлена противу господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым орудием ее была ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и площадная. Вольтер, великан сей эпохи... однажды в своей жизни становится поэтом, когда весь его разрушительный гений со всею свободою излился в цинической поэме («Орлеанская девственница».— *В. Н.)*... Истощенная поэзия превращается в мелочные игрушки остроумия; роман делается скучною проповедью или галереей соблазнительных картин. Все возвышенные умы следуют за Вольтером. Задумчивый Руссо провозглашает себя его учеником: пылкий Дидрот есть самый ревностный из его апостолов... Европа едет в Ферней на поклонение. Екатерина вступает с ним в дружескую переписку». Так писал Пушкин об одном из кумиров своей юности. «Старое общество созрело для великого разрушения», — продолжает он. И действительно, практика, судьба и результаты Французской буржуазной революции, идеологией и философией которой были воззрения Вольтера и его учеников, от «задумчивого Руссо» до Робеспьера, «этого сентиментального тигра», были страшным ударом не только по феодально-абсолютистскому деспотизму, но и по привычному пониманию взаимоотношений человека с ми-

ром. Мироздание заговорило полным голосом. Стало окончательно ясно, что никакого «монолога» быть не может — есть драма, где на реплику следует ответ, действию противостоит контрдействие.

Однако такие выводы были сделаны очень немногими. Опыт Французской революции, при всем его трагизме, оставался прежде всего образцом, по выражению Пестеля, как раз «возможностей и удобностей оные производить», то есть давал выводы как раз старого «монологического» рода, а романтизм сделал кумиром — при всем противоречивом к нему отношении — Наполеона, преемника Революции, пронесшегося по Европе как «беззаконная комета» и оставившего народам новые формы деспотизма.

Пройдя через многие соблазны времени — от Вольтера до Наполеона, Пушкин быстро оценил «жестокий опыт» рубежа веков, угадал внутренний крах старой системы мышления. В стихотворении «К морю» он прощался не только с морем. Отдавая последнюю почесть Наполеону и Байрону, он прощался и с ними — не как с персонажами вообще, но как с властителями дум.

Довольно скоро Пушкин объясняет эту переоценку ценностей, и именно в связи с драмой: «Английские критики оспоривали у лорда Байрона драматический талант. Они, кажется, правы... Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак себя самого. Он создал себя вторично... Когда же он стал составлять свою трагедию, то каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного сильного характера и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных».

Читая это удивительно «театральное» рассуждение о писателе, похожем на актера, для которого смена роли есть лишь смена грима и костюма, нельзя не вспомнить, что писал Пушкин о представителе совсем другой эпохи: «Вольтер... 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил... свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии». Байрон оказался похож на Вольтера. Оказалось, что романтизм (его «мятежное», индивидуалистическое крыло) есть не что иное, как буйное детище трезвого рационализма, раздраженное на своего родителя, но кровно с ним связанное. Философия XVIII века хотела видеть в человеке господина вселенной — романтик-

индивидуалист эту иллюзию утратил, но тем более вызывающим был его «монолог», его мятежное самоутверждение,— он упрямо противостоял целому мирозданию, бесконечно воспроизводя перед ним себя, «создавая себя вторично», в обществе людей или безмолвных скал, все равно.

И «вольтерьянская» и «байроническая» позиции были для Пушкина принципиально недраматургичны потому, что были связаны с одной и той же системой мышления; они «свидетельствовали» только о себе, о своем пристрастном толковании вещей, а не о самих вещах.

Феномен мироздания как «действующего лица», с которым человек может сообщаться не путем самоутверждения и монолога, а путем вопрошания и диалога, встал перед Пушкиным. Для него это был факт не только исторического, но и личного душевного опыта — опыта утраченных иллюзий, сердечных и жизненных драм, непредвиденных следствий. В некоторых лирических стихах этой поры, называемой кризисом 20-х годов, размышления его принимают характер диалога с самим собой, спора двух «я»: одного «рассудочного», другого — «духовного», одного — эмпирического, конечного, другого — осознающего себя частью бесконечной жизни мира. Высшей точкой этого диалога становится стихотворение «Демон» — портрет мрачного циника, «злобного гения»: «Неистощимой клеветою Он провиденье искушал... Он вдохновенье презирал... На жизнь насмешливо глядел. И ничего во всей природе Благословить он не хотел»,— и в этом портрете узнаются черты того «противуположного поэзии» воззрения на жизнь, о котором Пушкин позже скажет: «Все высокие чувства, драгоценные человечеству, были принесены в жертву демону смеха и иронии» — и которому он сам в свое время отдал обильную дань. Драма между человеком и миром разворачивается внутри человека.

Как раз к этому времени относится набросок «Вечерня отошла давно», где «Стоят за клиросом чернец И грешник...»:

Монах

Несчастный — полно, перестань!
Ужасна исповедь злодея!
Заплачена тобою дань
Тому, кто, в злобе пламенея,
Лукаво грешника блюдет
И к вечной гибели ведет...

Этот набросок 1823 года, где намечен диалог между жертвой «лукавого» и представителем высшей правды, есть пер-

вая (не будем считать «Вадима», в котором не было еще почти ничего пушкинского) попытка обратиться к диалогической форме. Как раз в это время созревал замысел поэмы о другом «грешнике», Алеко,— в ней-то у Пушкина и возникли наконец развернутые и драматургически оформленные диалоги. Алеко был первым пушкинским трагедийным героем — героем, главная трагедия которого внутри него самого, в душе, где живут и борются жажда свободы и склонность к тирании. Это была первая поэма о том, что мир слышит героя-«монологиста», но не слушается его, более того — отвечает ему, и чаще всего совсем не так, как тому хочется.

Драматическая форма надвигалась на Пушкина, без нее уже нельзя было жить. Приехав в Михайловское и не дописав еще «Цыган», Пушкин пишет свой первый диалог — «Разговор книгопродавца с поэтом», затем второй — «Сцена из Фауста» [1], а через год с небольшим после приезда сообщает Вяземскому: «Трагедия моя кончена...»

3

В наше время понятия «трагедия», «трагическое» измельчены и секуляризованы. Будучи внесены в быт из высоких сфер философии и эстетики, снизившись в нем и став синонимами мрачного, тяжкого и безысходного, они затем вернулись в сферу искусства, нагруженные именно такими «бытовыми» значениями — значениями, которые для Пушкина никогда не были ни изначальными, ни исчерпывающими, ни основными смыслами этих слов (иначе трудно было бы, к примеру, понять его слова о том, что «высокая комедия... нередко близко подходит к трагедии»). Трагедийной была для него такая коллизия, в которой судьбы героев отражают коренной конфликт человеческой жизни: конфликт между высоким предназначением человечества и его реальной жизненной практикой. Коллизия может получить некий видимый исход, но сам конфликт этим исходом подтверждается и возобновляется, сама проблема остается неразрешенной и не снятой.

---

[1] Анализ этих диалогов, являющихся чисто лирическими произведениями и в то же время составляющих важный этап на пути Пушкина к драме, см.: Непомнящий В. «Наименее понятый жанр».— «Театр», 1974, № 6.

Обыкновенно, говоря об «истине страстей, правдоподобии чувствований», о верности исторической правде, о народности, об условности внешнего правдоподобия и прочих утверждениях Пушкина, относящихся к драме,— видят в них чисто идеологический либо чисто профессиональный и эстетический смысл, проходя мимо их философского содержания, которое является основным. Обходят стороной как раз то положение, из которого все указанные требования и вытекают и которое определено как «сии первоначальные необходимые условия». «Сии... условия» — такие:

«Драматический поэт, беспристрастный, как судьба... не должен хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно... говорить в трагедии... Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи...»

«Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка (то есть предвзятых воззрений на предмет.— *В. Н.*), любимой мысли. Свобода».

«Бесстрастие» стоит у Пушкина рядом с «философией» и «свободой». Философию он понимал как свободное от пристрастий исследование положения и сути вещей. «Драматический поэт, беспристрастный, как судьба» должен изобразить явление «столь же искренно, сколь глубокое, добросовестное исследование истины и живость воображения юного, пламенного ему послужило...»

На последние слова хотелось бы особо указать тем, кто в недоумении останавливается перед заявлением «пламенного» и «страстного» Пушкина о необходимости «беспристрастия», даже «бесстрастия», или видит в них проповедь бездушного олимпийства.

Можно понять, откуда идут подобные заблуждения. Многие из нас привыкли путать со «страстностью» и «пламенностью» пристрастность и необъективность в понимании и толковании вещей, то есть представлять естественный и неотъемлемый от человека недостаток высоким творческим достоинством.

Пушкин на этот счет придерживался прямо противоположного мнения, которое нужно учитывать, чтобы понимать его драматургию, его театр. Одностороннюю, самоутверждающуюся «страсть» художника он называл «восторгом», который «исключает спокойствие, необходимое условие пре-

красного», и противопоставлял «восторгу» «вдохновение» — «расположение души к живейшему приятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных».

«Беспристрастием» и «бесстрастием» Пушкин называет то творческое самоотвержение, которое помогает драматическому поэту совершить творческий подвиг: отказавшись от своих пристрастий, интересов и жажды выигрыша какой-либо из сторон, отвести «освободившееся место» под поле битвы чужих страстей, пристрастий и интересов, борьба которых и составляет сюжет трагедии. Такое беспристрастие и бесстрастие есть, по мнению Пушкина, главная *страсть* художника, сочетающая «живость воображения юного, пламенного» с тем истинным «вдохновением», которое «нужно в геометрии, как и в поэзии». Людей много, а Истина — едина; нужно идти к ней, а не подчинять ее себе. Вот почему у Пушкина «беспристрастие» соседствует с «живостью» и «пламенностью», «бесстрастие» создает почву для «истины страстей», а требование «никакого предрассудка», никакой «любимой мысли» есть непременное условие того, чтобы в трагедии говорили «люди минувших дней, их умы, их предрассудки», чтобы был показан «минувший век во всей его истине».

В последних словах ударение нужно делать на «истине»: против исторической точности, как отмечает Пушкин, грешили и Шекспир, и Расин, и Кальдерон, что не мешало им говорить правду.

Истина — едина, и каждый век своей историей свидетельствует в конечном счете об этой одной истине. Мы часто превратно понимаем слова Пушкина о том, что он «не мог упрятать... ушей под колпак Юродивого: торчат!» — понимаем в том смысле, что он эти «уши» нарочно высовывал. Намерение быть не только историчным, но и злободневным, конечно, у него было, потому что истина злободневна всегда,— но это вовсе не значит, что автор трагедии навязывал злободневность XIX века веку XVII, наоборот: он делал все, чтобы «переселиться» в Историю, но «не мог» перестать быть человеком XIX века. «Намеки», аллюзии, «обиняки» только затемняют суть, когда мы не улавливаем в трагедии основного смысла, по отношению к которому все аллюзии второстепенны и служебны, а именно — универсального смысла, открытого автором в конкретной исторической коллизии, «прилежно» и беспристрастно исследованной им в проясняющем отдалении времени.

Ибо в трагедии как жанре — в частности, в трагедии «Борис Годунов» — Пушкин видел универсальный смысл.

Разъясняя одну цитату из Горация [1], он писал: «Communia значит не обыкновенные предметы, но общие всем (дело идет о предметах трагических, всем известных, общих, в противуположность предметам вымышленным...)».

Неожиданное слово «трагические» появляется тут необходимым образом: то, что не является «вымышленным» (то есть существует в действительности), то, что есть «общее всем», «всем известное» и в то же время не является «обыкновенным»,— другими словами, *то, что не встречается на каждом шагу и все же является безусловно «общим»,*— это и есть для Пушкина *трагическое.*

«Драма есть необыкновенное, странное происшествие».

«Необыкновенное, странное» и в то же время «общее всем» — это *универсальное:* то, что вездесуще, но не встречается очевидным образом на каждом шагу.

Таким образом, определения универсального в человеческой жизни и трагического в ней у Пушкина совпадают.

Иначе говоря, Пушкин предвосхищает Достоевского, который, споря с теми, кто утверждал, что он якобы изображает не «норму», не «правило», а «исключения», говорит, что изображаемые им «исключения» и есть «общее правило». Это «исключительные» и в то же время «общие» образы и ситуации были трагическими.

Главное содержание трагедии для Пушкина — взаимоотношения человека с истиной. Все люди в глубине души знают и чувствуют, «что́ есть истина», что́ надо делать и чего не надо делать: это знание есть «общее всем». Но в действиях и поступках, в процессе жизни и истории люди постоянно входят с этим знанием и чувствованием в конфликт. Конфликт этот есть *драма,* то есть «необыкновенное, странное происшествие»,— потому что людям известно, что делают они то, чего не надо бы делать, и все же делают это. Истина — то есть понимание, где добро и где зло,— есть «общее всем», «всем известное»; но и нарушение ее, насилие над ней, отклонение от пути к ней — тоже есть «общее» и «всем известное», а потому «необыкновенное» и «странное».

---

[1] В статье «Об Альфреде Мюссе»; речь идет о словах Горация, приведенных Байроном: «Difficile est proprie communia dicere». «Если будем понимать слова Горация, как понял их английский поэт, то мы согласимся с его мнением: трудно прилично выражать обыкновенные предметы»,— пишет Пушкин, но тут же дает понять, что перевод Байрона неточен: communia не означает «обыкновенное».

В этом конфликте и заключено *трагическое.* Если же конфликт с «общим всем» знанием истины ведет к смешным коллизиям — получается *комическое.* Вот почему «высокая комедия... нередко близко подходит к трагедии».

Подобный конфликт и есть содержание *драмы жизни;* он и составляет предмет *драмы как жанра.*

И только тот, по Пушкину, может создать трагедию, кто может беспристрастно увидеть эту драму, показать ее как в зеркале — и этим потрясти сердца.

Не могло быть ничего более чуждого этим взглядам, содержанию и пафосу первой трагедии Пушкина, чем та реакция современников, о которой он писал издателю «Московского вестника», напоминая о публикации сцены в Чудовом монастыре и об образе Пимена с его «совершенным отсутствием суетности, пристрастия», с его «младенческим и вместе мудрым» характером: «Мне казалось, что сей характер все вместе нов и знаком для русского сердца; что трогательное добродушие древних летописцев... украсит простоту моих стихов и заслужит снисходительную улыбку читателя; что же вышло? Люди умные обратили внимание на политические мнения Пимена и нашли их запоздалыми... Тем и кончился строгий суд почтеннейшей публики... Благодаря французам мы не понимаем, как драматический автор может совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им изображаемый. Француз пишет свою трагедию с Constitutionnelle или Quotidienne перед глазами, дабы шестистопными стихами заставить Сциллу, Тиберия, Леонида высказать его мнение о Виллеле или о Кеннинге. От сего затейливого способа на нынешней французской сцене слышно много красноречивых журнальных выходок, но трагедии истинной не существует».

Эти слова отражают пушкинское понимание театра. Они свидетельствуют о том, что, при всей своей злободневности, «Борис Годунов» не имеет отношения к «журнальным выходкам», и ясно дают понять, как не нужно читать трагедию.

Одним из самых острых споров, связанных с появлением «Бориса Годунова», был спор о герое этой трагедии. Не найдя героя ни в Борисе, ни в Самозванце, трагедию стали считать переложением в сценах Истории Карамзина, скопищем «китайских теней», в лучшем случае — «драматической поэмой».

Поиски героя продолжались долго. Наконец было найде-

но, что главный герой трагедии — народ, что он у Пушкина является «субъектом истории». Но ни одна постановка, вдохновленная этой идеей, не изменила сценической судьбы «Бориса Годунова».

Думается, найденные до сих пор решения проблемы героя неверны в своей основе. Они неверны потому, что в привычном понимании героя драмы как «субъекта» мы стоим на таких позициях, которые Пушкин и теоретически, и самою трагедией отвергал. В центре его внимания не сам герой как «субъект» некоторых действий, а то, *что происходит* с героем в объективном результате этих действий.

В одном из набросков к статье о драме Погодина «Марфа Посадница» Пушкин писал: «Ошибочное понятие об поэзии вообще и о драматическом искусстве в особенности. *Какая цель драмы?»*

На этот пункт пушкинских размышлений не обращают внимания; а ведь вопрос поставлен чрезвычайно серьезно, речь идет ни больше ни меньше как об «ошибочном понятии об поэзии вообще...». Не касаясь темы во всем объеме, заметим, что сходный вопрос («Какая цель?..») поставлен в знаменитой формуле, которую мы цитируем столь же часто, сколь редко вникаем в ее подлинный смысл:

«Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная».

В обоих случаях, говоря о драме (трагедии), Пушкин обходит вопрос о «главном герое» (или, как тогда говорили, «главном лице») — как раз тот вопрос, который не давал покоя современникам. В обоих случаях он говорит о *цели,* которая, безусловно, больше и важнее, чем любое «лицо». Цель связана не с тем, *кто действует* в драме (трагедии), а с тем, *«что развивается»* в ней.

Высказывание построено как четверостишие с опоясывающей рифмой: *а-б-б-а*. В трагедии *«развиваются»* судьбы — *«человеческая» и «народная»*. С этим связана *цель трагедии — «человек и народ».*

Для Пушкина ни «человек», ни «народ» не являются ни «субъектами истории», ни «героями» драмы — они являются «субъектами» и «героями» лишь *собственных судеб,* которые «развиваются» в драме. Они же являются *целью* драмы: *она к ним обращена;* она призвана им *что-то сказать*.

Здесь — коренной принцип народности пушкинской трагедии. Народность вовсе не в том, чтобы сделать народ «главным героем» и провозгласить его «субъектом истории»:

«Озеров... попытался дать нам трагедию народную и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет из народной истории, забыв, что... самые народные трагедии Шекспира заимствованы им из итальянских новелей». Народность — в обращенности к народу: когда драма «оставила площадь и перенеслася в чертоги по требованию образованного, избранного общества», она «оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное. Отселе важная разница между трагедией народной, Шекспировой и драмой придворной, Расиновой».

Что же призвана сказать трагедия «человеку и народу»? Видимо, она призвана сказать что-то о *законах судеб человеческих.*

Законы эти можно выявить как раз в «развитии» самих судеб; речь идет о структуре трагедии, о тех законах, по которым развивается в ней действие.

4

На первый взгляд, построение «Бориса Годунова» выглядит неупорядоченным и согласованным только с последовательностью реальных исторических событий. Однако при том, что Пушкин следовал Карамзину, драматургия трагедии подчиняется своим собственным, чрезвычайно определенным и строгим законам. Места действия, события и лица сменяются с почти кинематографической быстротой, но действие в целом составляет один процесс, катится единым потоком, сплошным и плотным (это подчеркивается отсутствием традиционного даже для шекспировского театра деления на акты), развивается с железной логикой и катастрофической неотвратимостью. Главные итоги этого процесса выглядят, с точки зрения интересов «лиц», неожиданными, парадоксальными и нелепыми: ни один из «субъектов» действия не достиг того результата, к которому были направлены все его усилия, больше того: результаты прямо противоположны усилиям: Борис умирает фактически уже побежденным, Самозванец на пороге разоблачения, народ жестоко обманут, и это сделано с его же собственной помощью. Действия «лиц», действия поступательные, направленные ими прямо, вперед, без их ведома и воли отклоняются от целей и ведут в противную сторону. «Субъекты» действия оказываются лжесубъектами; налицо не их «достижения», а их *судьбы,* и притом для них нежелательные.

Автор «Бориса Годунова» бесконечно далек от понима-

ния судьбы как слепого фатума,— об этом свидетельствует композиция трагедии. Ничего «рокового», абсурдного и даже парадоксального в развитии судеб нет.

Сюжет трагедии описывает круг. Действие начинается разговором двух бояр об убийстве мальчика — царевича Димитрия Иоанновича, наследника Рюриковичей, совершенном по приказу будущего царя-самозванца Бориса. Заканчивается действие убийством мальчика — царевича Феодора Борисовича, сына цареубийцы, совершенным по приказу другого самозванца — Лжедимитрия, Лжерюриковича. Нельзя не заметить, что такой финал вовсе не «парадоксален», напротив — он строжайше согласуется с началом; конечный результат исчерпывающим образом отражает причину — отражает зеркально-обратно: действия, обращенные одними «лицами» против других, обрушиваются, подобно бумерангу, на них самих.

Эта зеркальная обратность и есть *основной структурный принцип трагедии*[1].

Речь идет не о древнем «колесе Фортуны», бесцельно вращающемся на одном месте. В «Борисе Годунове» колесо движется поступательно — у движения есть ось.

Ось эта создается двумя сценами, симметричными как по композиционному положению, так и по смыслу; они образуют несущую конструкцию, очерчивают главный сюжетный массив трагедии.

Эти сцены — «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» и «Площадь перед собором в Москве».

Жесткая осевая связь между ними сказывается во всех основных моментах.

Место действия одной — монастырь, другой — площадь перед собором; главное действующее лицо одной — монах-летописец, другой — Юродивый, блаженный (ср.: «Пимен. ...но с той поры лишь ведаю *блаженство,* как в монастырь господь меня привел»).

Направленность обеих сцен одинаковая. В одной устами летописца впервые дается историческая и нравственная оценка совершенного преступления, провозглашается обвинение, исходящее от «божьего суда», и начинается собственно действие: Григорий принимает решение объявить себя Димитрием, совершить «суд мирской». В другой сцене Юродивый впервые в трагедии говорит убийце правду в лицо и

---

[1] В плане формы «кольцевую» симметрию «Бориса Годунова» подробно описал Д. Благой («Мастерство Пушкина»).

провозглашает приговор «божьего суда»: отказ в молитве, запрещение Богородицы означает, что осужденный лишается всякой поддержки свыше и передается в руки «суда мирского». «Божий суд» окончен, судьба Бориса решена — что и подтверждается дальнейшим действием: в этом смысле сцена у собора завершает основной сюжетный массив.

Композиционное положение сцен — также осевое. Сцена в келье — завязка действия, и она идет непосредственно за экспозицией (избрание Бориса); сцена перед собором предшествует развязке — следуют смерть Бориса, победы Самозванца, конец дома Годуновых: «приговор» приводится в исполнение[1].

Сцена в келье разворачивается посреди «моря-окияна» Истории, сцена у собора — вокруг убийства ребенка. Между двумя этими реальностями и проскакивает молния гнева, образующая ось «колеса судеб». Финалы сцен прямо рифмуют: «...не уйдешь от божьего суда» — «Нельзя молиться... Богородица не велит».

Главные действующие лица обеих сцен — Пимен и Юродивый — занимают особое положение среди всех лиц, появляются единожды и активного участия в событиях не принимают: у них нет корыстных интересов в истории и в мире, им ничего не нужно, у них пророческая миссия, миссия правды,— в них показан закономерный, провиденциальный характер возмездия.

С ослепительной наглядностью этот характер проявляется в самом построении сцены у собора. Зеркальность ее композиции (в том числе и с чисто сценической, театральной, зрелищной стороны) поистине феноменальна, даже при беглом рассмотрении.

1. Сцена начинается репликами о молебствии, при котором присутствует царь; только что анафематствовали Отрепьева;

сцена кончается словами царя: «Молись за меня, бедный Николка» — и ответом: «Нет, нет! нельзя молиться за ца-

---

[1] По зеркально-обратному принципу построены и сами экспозиция и развязка. Экспозиция начинается диалогом Шуйского и Воротынского и заканчивается их же диалогом, но с прямо противоположным содержанием, ибо заговор не удался. Развязка начинается сценой «Севск» (Самозванец, «окруженный своими», разговаривает с русскими *пленными; Пленник* в конце сцены показывает Ляху кулак), а заканчивается сценой «Кремль. Дом Борисов» (*плененная* — в том числе и «ляхами» — Москва; *пленного* Феодора окружают «чужие» — бояре, а *плененный* народ безмолвствует).

ря Ирода — Богородица не велит» — иными словами, анафемой Борису.

2. Шестая реплика: «А царевичу поют теперь вечную память»; четвертая реплика от конца: «Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича».

3. После седьмой реплики от начала — народ ошибается: «Чу! шум. Не царь ли?» — в ответ саркастическая усмешка судьбы: «Нет, это юродивый». Входит Юродивый, принятый было за царя,— «в железной шапке, обвешанный веригами, окруженный мальчишками»,— и просит милостыню у нищей Старухи, потом молится за нее;

на седьмой реплике от конца — входит настоящий царь, в шапке Мономаха, обвешанный драгоценностями, окруженный боярами. Раздает нищим милостыню; после чего Юродивый отказывает царю в молитве.

4. Между этими «зеркальными» выходами разворачивается столкновение Юродивого с мальчишками.

Почему эпизод этот — центральный?

Тема детей звучит в трагедии так, как она не звучала больше вплоть до Достоевского: убийство Димитрия — Баба с ребенком, который плачет, когда «не надо», а когда «надо плакать», не плачет (это травестийно-символично в зеркально-обратной системе трагедии),— Мальчик в доме Шуйского, читающий молитву за детоубийцу,— Феодор и Ксения — Мужик, с детским азартом кричащий: «вязать Борисова щенка!» — сердобольные сетования: «Бедные дети, что пташки в клетке» — убийство Феодора.

Эта тема пронизывает трагедию насквозь. И как раз у собора она достигает кульминации, уплотняется до взрыва:

— в начале сцены поют вечную память убитому *мальчику;*

— затем *мальчишки* обижают «блаженного», этого *взрослого ребенка;*

— а обиженный ими Юродивый, прося Бориса «зарезать» их, как Димитрия, произнеся вслух «мнение народное», наносит *детоубийце* решающий удар.

Все это чистые случайности — но только в житейски-событийном плане; в плане символическом и художественном они работают иначе — ибо случай, по Пушкину, есть «мощное, мгновенное орудие Провидения». Возмездие творится не каким-то абстрактным, безлично-фатальным и холодно-безразличным образом — нет, именно при невольном, «случайном» и потому символическом и провиденциальном по-

средстве *детей* детоубийце «зеркально» возвращается его преступление. Борису предъявляется он сам — ибо он сам соорудил свою судьбу. Кара и судьба не отвлеченны, не посторонни самому характеру греха — кара согласуется с этим характером, она связана с ним, из него исходит; она одного состава с грехом, а значит — не случайна и осмысленна.

И вот Борис умер. Но... возмездие продолжается: Феодор убит уже после смерти Бориса. Стало быть, кара — не просто индивидуальное «наказание»; это неизбежное, неотвратимое *следствие* греха, однородное с ним; это зеркало греха, его эхо, которого не было бы, если бы не был совершен грех. Преступление Бориса нарушило порядок мира — и поэтому кара не ограничивается пределами личной судьбы Бориса: сам он умер, а грех его продолжает осквернять землю. Но дело не только в этом. Борис — не единственное «лицо» трагедии, и судьба его — не единственная судьба.

«Судьба народная» разворачивается в трагедии по тому же закону вращения, что и «судьба человеческая». Наиболее наглядно это в сопоставлении экспозиции трагедии и ее финала. Они также зеркально-обратны по отношению друг к другу.

1. Экспозиция	2. Финал
В начале — безразличие народа, равное молчанию;	В начале народ кричит: «Да гибнет род Бориса Годунова!»;
— затем народ побуждают и заставляют кричать, умолять Бориса быть царем;	— затем его побуждают, заставляют кричать: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!»;
— в ответ на что народ кричит: «Ах, смилуйся, отец наш, властвуй нами...» и проч.	— в ответ на что народ безмолвствует.

Таким образом, в финале все происходит как в экспозиции, но — в обратном порядке: 1) от молчания к крику; 2) от крика к безмолвию.

Почему?

Здесь нужно вспомнить о моменте, ускользающем, как правило, от внимания исследователей и театра.

Главное трагическое обстоятельство — убийство Димитрия — не входит в состав действия трагедии, находится «за тактом» ее. Но драматическое напряжение создается, как минимум, *двумя* обстоятельствами, и хотя бы одно из них должно входить в состав самого действия. Применительно к «Борису Годунову» это означает, что в трагедии есть и *свое* трагическое событие, есть и другой грех — тем более что Суд вершится не над одним только заглавным героем.

Финал трагедии, в сопоставлении его с экспозицией, показывает, что это за событие и каков этот грех. Это — *избрание цареубийцы на царство;* избрание, совершившееся при непосредственном попущении и участии народа.

Автор трагедии — «драматический поэт, беспристрастный, как судьба». Его любовь к своему народу не слезлива, потому что он сам часть народа. Он верит в народ и не хочет скрывать от него правду. Кара продолжается после смерти Бориса потому, что в бедствиях целой страны не может быть виновен только один человек. В убийстве еще одного мальчика, в нашествии чужеземцев, в грядущем Смутном времени виновен и народ, своими руками посадивший на престол убийцу.

Герои трагедии слепы. Терзаясь совестью, Борис в то же время негодует на народ, который не испытывает к нему любви; он думает, что совесть есть лишь у него, а у народа — только неблагодарность. Он не понимает, что суд идет не только в глубинах его собственной совести.

Слеп — до поры до времени — и народ, обвиняя Бориса и не видя своей собственной вины. Он увидит ее в финале. Ничто из сделанного народом при избрании Бориса не останется без ответа в исходе событий: все получит свой суд. И в бездонное содержание последней ремарки «Народ безмолвствует» войдет и душераздирающий молчаливый вопль: «Что мы наделали!»

Космос жизни, ее закон и порядок участвуют в действии. Хаос зеркалом — и столь точным зеркалом — быть не может.

Отражение человеческих поступков в этом зеркале и есть *судьба* — и человеческая, и народная.

Только два человека в трагедии знают все.

П и м е н

...О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы бога, согрешили
Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли.
. . . .

Ю р о д и в ы й

Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит.

Слова Пимена — прежде всего *самоосуждение.* Он произносит их с ужасом за Россию и за народ, потому что знает: суд неминуем, он уже идет, и от расплаты не уйти.

Слова Юродивого тоже обращены не только к Борису. «*Нельзя молиться* за царя Ирода...» Борис это «Ирод», но ведь народ *молил* Бориса стать царем и *молился* за Бориса: повинуясь царскому приказу, послушно произносил ту *молитву,* которую читает в доме Шуйского Мальчик,— да и сейчас он *молится:* только что кто-то сказал: «Обедня кончилась, теперь идет *молебствие».*

Вершина сцены в келье — слова: «Прогневали мы бога, согрешили...» — после чего действие разворачивается. Вершина сцены у собора — имя Ирода, устроившего «избиение младенцев» с целью уничтожить одного-единственного младенца — Сына Человеческого [1]; после этих слов суд совершается.

Монах-летописец и «блаженный» Николка даны в трагедии как представители высшей правды. Каждый из них, по-своему,— око истории, «глас народа, глас божий», вопль совести народной.

История, Народ, Совесть — эти три реальности в трагедии не абстракции, они имеют непосредственное отношение к драматическому действию, к динамике трагедии. В этом корень самобытности драматической системы Пушкина как нового слова в мировой драматургии, как нового театра.

5

Античная трагедия в совершенной и гармонической форме, в стройной художественной концепции отразила наличие объективных законов человеческого бытия. Языческому сознанию они представали в обличье Рока — безличного, вненравственного предопределения, действующего наподобие раз навсегда заведенного механизма, диктующего ход событий и их результаты помимо намерений и воли героев, без конечной цели и ценностного смысла: порой по одному и тому же предопределению совершается как преступление, так и возмездие за него. Разумеется, «модель» эта, унаследованная от мифологии, не воспроизводилась в чистом и буквальном виде (явственнее всего ее присутствие в «Царе Эдипе» Софокла), но в глубине любой греческой трагедии все же торжествует идея беспощадной anánkē — необходи-

[1] В словах Юродивого евангельская история отражается зеркально-обратно: преступление уже совершено, и Юродивый просит Бориса устроить «избиение младенцев» *не с целью, а по образцу* убийства одного ребенка («как зарезал ты...»).

мости, неизбежности, подчиняющей себе даже богов. Как бы тонко и проникновенно ни был изображен внутренний мир героя — не он является предметом античной трагедии, предметом является внешняя судьба человека; «внутренний человек» не включен в «судьбу» как элемент ее содержания, она ему посторонняя, он лишь «претерпевает» ее.

Ясно, что проблема совести как проблема философская и религиозная была чужда трагедии Рока: там, где царствует неизбежность, судьба, целиком внеположная человеку, вопрос совести, то есть внутренней потребности различать добро и зло, имеет смысл лишь как элемент психологии героя, предметом же трагедии быть не может и в конструкции ее роли не играет[1].

Незнакомо языческому сознанию и понятие истории: никакой истории быть не может там, где человек несвободен и от него ничего не зависит,— существует лишь круговорот событий.

Гений и величие греческих трагиков, помимо прочего, в том, что в их творениях предчувствуется иная, более истинная концепция человека; античная трагедия делала героические усилия преодолеть порог мировоззрения, построенного на фатализме, обожествляющего необходимость, но для этого еще не настало время.

Художник иной, не языческой эпохи, Шекспир взглянул на человеческую судьбу не как на колесо, приводимое в движение только извне, по воле Рока, а изнутри человека. Увидев в человеческой душе причину большинства трагедий — смертоносные страсти, и прежде всего вожделение и властолюбие, Шекспир увидел в ее глубине также совесть — не как необходимость соотносить свое поведение с извне установленными нормами, а как внутренне присущую человеку точку нравственного отсчета, потребность различать добро и зло. Это отменяло слепой Рок, ибо само по себе указывало на некую осмысленность законов бытия, на их небезразличие к человеку — иначе совести неоткуда было бы взяться.

---

[1] Не случайно, обращаясь даже к благородным героям античной трагедии, мы «заметим, что для оценки своих вольных или невольных преступлений они пользуются совсем другими понятиями и представлениями, чем совесть»; речь чаще всего идет о другом: как герой «будет жить дальше, покрыв себя бесславием в глазах людей»; «...феномен совести... не оказал сколько-нибудь существенного воздействия на художественное мышление афинских трагиков» (Ярхо В. Н. Была ли у древних греков совесть? — В кн.: Античность и современность. М., 1972, с. 259, 260, 263).

Герой Шекспира не слеп, воля его свободна, он может выбирать между добром и злом— и шекспировские герои делают этот выбор достаточно наглядно, порой подробно аргументируя его,— как, например, Ричард III или Эдмунд («Король Лир»); дальнейшее — вовсе не игра слепой судьбы, а следствие сделанного выбора.

Так возникает у **Шекспира** материя человеческой *истории* — причинно-следственной цепи, в которой огромную роль играют отношения людей с совестью, личная и историческая ответственность.

Наличие материи истории ведет к вовлечению в действие гораздо большего числа действующих лиц, нежели в античной трагедии, в том числе — представителей низовой массы. Это еще не народ в полном смысле слова, но уже не античный Хор; это реальные действующие лица, пусть лишь песчинки, но все же придающие плотность потоку событий.

При всем том история сохраняет черты статичности. Взгляд Шекспира прикован к вечным тайнам человеческой природы как таковой, в ее метафизике и диалектике, в ее единичном проявлении, старом, но вечно новом в каждом сюжете. История интересует Шекспира не как целостный процесс, а как конкретное *историческое событие* (или совокупность событий). Событие это всегда тесно связано у Шекспира с отдельной *личной судьбой* или судьбами — и, по сути дела, этими судьбами ограничивается: оканчивается судьба героя — оканчивается связанное с нею историческое событие — кончается трагедия. В целом же своем история у Шекспира скорее подразумевается, чем присутствует, она идет далеким размытым фоном — как реальность, в целостности своей и смысле недосягаемая и непостижимая. Поэтому возмездие, в том числе историческое (скажем, Макбету или Ричарду III), предстает у Шекспира всегда как *личное* возмездие, как *месть, творимая личным образом,* осознанно и целенаправленно, волею конкретных мстителей (Макдуф, Ричмонд).

Это не значит, что у Шекспира нет сверхличного плана, в том числе сверхличного плана возмездия, совсем напротив, он занимает очень важное место, но сверхличное *не воплощается драматургически,* а либо проводится в словах героев[1] (в том числе — в предсказаниях и проклятиях), ли-

[1] В «Ромео и Джульетте» много скрытых предвестий гибели героев, но все они являются элементами не сценического, а поэтического сюжета трагедии, который складывается из слов персонажей наподобие «сюжета» лирического стихотворения.

бо обозначается условно-театрально, введением трансцендентного, запредельного, воплощаемого в призраках, снах и видениях. Призраки показываются на сцене, но не являются действующими лицами в полном смысле слова[1]; в их функции много эмблематического, и она близка к функции античного deus ex machina. Особенно важно, что это *призраки пострадавших,*— стало быть, даже в трансцендентном плане просвечивает мотив *личной мести;* к тому же и проявляется это трансцендентное почти исключительно через личную совесть героя: призраки, как правило, являются лишь ему (либо лишь с ним говорят).

Суммируя, можно сказать:

— история у Шекспира предстает в облике ограниченного конкретными человеческими судьбами *исторического события,* и драматический «интерес» заключен в этом отдельном событии;

— народ предстает в облике *отдельных действующих лиц;* «интерес» — в отдельных личных судьбах этих людей;

— совесть — в облике *«частной», личной совести* единичного, отдельного действующего лица; «интерес» заключен в его частной, отдельной внутренней жизни.

Пушкин опирался на систему Шекспира, но создал свою, в которой три названные реальности получили новый облик и новые драматургические функции.

Пушкин вгляделся в то, что у Шекспира мерцает на дальнем и недосягаемом плане, и за цепью отдельных судеб и событий увидел человеческую Историю как *одно целостное сверхсобытие.*

В самом деле, всякий, кто знает «Бориса Годунова», согласится, что главный драматический «интерес» трагедии — вовсе не в судьбах героев, даже «главных» (потому они и исключаются из рассмотрения еще до конца действия). «Борис Годунов» — это первая в мире трагедия, интерес которой состоит не в отдельных «судьбах», а *в целостном ходе вещей,* в логике исторического процесса как *единства*[2].

Но Истории, как целостному и единому сверхсобытию, драматургически должно соответствовать не отдельное

---

[1] Даже ведьмы, при всей их живости, есть прежде всего маска: это темные хтонические силы, гнездящиеся в «подполье» бытия («пузыри земли») и провоцирующие Макбета на удовлетворение его тайных честолюбивых страстей.

[2] С этим, быть может, связаны слова, заключающие пушкинский набросок «О трагедии»: «Интерес — единство».

действующее лицо, а *целостное действующее сверхлицо.* Так появляется в «Борисе Годунове» *Народ;* драматический интерес заключен в судьбе этого сверхлица и в ее взаимосвязях с судьбами отдельных лиц («Судьба человеческая, судьба народная»).

Соответственно, как у лица шекспировской драмы есть личная совесть, так в пушкинской трагедии, у ее сверхлица, есть *сверхличная совесть,* «мнение народное». Драматический интерес — в том, как действует эта сила во взаимосвязях с совестью отдельных лиц.

«Интерес — единство»,— пишет Пушкин. «Интерес» драматического действия трагедии в целом заключен в *единстве* всех трех элементов этого действия — Истории, Народа, Совести.

Освоив шекспировскую систему, ориентированную *антропоцентрически,* имеющую точку отсчета внутри *отдельного лица,* Пушкин придал ей новый масштаб, развернул эту систему в космос человеческого бытия, а *точку* отсчета превратил, если можно так сказать, в некую *линию,* в *ось,* проходящую через отдельное лицо с его личной совестью, через сверхлицо Народа с его сверхличной совестью и уходящую в ту трансцендентную реальность, которая у Шекспира сказывалась в словах и показывалась в призраках.

Отблеск этой реальности сверкает один-единственный раз, но сверкает очень ярко. Собственно, с этой вспышки и начинается завязка основного сюжетного массива трагедии. Пушкин делает это в форме, излюбленной им и имеющей в его дальнейшем творчестве огромное будущее. Речь идет о сне Григория.

Сон этот, в отличие от видений у Шекспира и от его снов, не заключает в себе ничего потустороннего, это обычный страшный сон; и тем не менее это сон необыкновенный, пророческий. Проснувшись и услышав рассказ Пимена (а рассказ вызван не чем иным, как этим самым сном!), Григорий мог бы сказать о Борисе: «я избран, чтоб его Остановить» («Моцарт и Сальери»),— ибо сон продолжается и подтверждается рассказом (а именно рассказ толкает Григория в «нужном» для действия направлении).

Он действительно «избран». Но вовсе не в силу каких-либо высоких качеств защитника правды, какими выглядят Макдуф или Ричмонд (они одушевлены благородной и сознательной целью: покарать злодеев и узурпаторов,— его же честолюбивые замыслы замешены на игре «младой крови»). Он избран по одному лишь признаку: практической способ-

ности совершить должное. В нем есть безграничное честолюбие, острый ум, решительность, безоглядная русская удаль, какая-то детская беспечность («Пушкин. ...Беспечен он, как глупое дитя...» — снова тема детей!) и, наконец, яркий артистизм, доходящий до хамелеонского перевоплощения: ведь Гришка в келье или в корчме и он же у фонтана или разговаривающий с Поэтом — словно разные люди.

Понять природу образа Самозванца, везде разного, с «психологической» точки зрения невозможно. «Психологизм» для Пушкина — не цель и не предел художественной правды, но лишь одно из средств. Психологические мотивировки — мотивировки причинно-следственные: в работе над сценическим образом они необходимы, но *драматургически* образ Самозванца строится не на психологических *причинах,* а на сверхличных *целях.* Это — артист, играющий отведенную ему в истории роль, и драматургическая логика его действий — логика предназначенности.

Здесь — главный динамический принцип пушкинской драматической системы. В художественном мире «Бориса Годунова» все происходит *не почему-то,* а *для чего-то.*

Григорий просыпается и рассказывает Пимену свой сон. «Младая кровь играет,— говорит монах.— Смиряй себя молитвой и постом»,— и рассказывает молодому иноку о том, что «блаженство» лишь в монастыре, что даже цари убегали сюда от мирской суеты. Казалось бы, тема увещания исчерпана. Но — совершенно неожиданно и в очень слабой связи со всем предшествующим (лишь по *контрасту* со «святым» царем Феодором — контрасту, который с психологической точки зрения здесь необязателен) — у смиренного монаха, беспристрастного свидетеля и летописца Истории, в самом конце его монолога вырывается крик отчаяния: «О страшное, невиданное горе! Прогневали мы бога, согрешили; Владыкою себе цареубийцу Мы нарекли».

Это тем более неожиданно, что ни одного слова о Борисе не было сказано: разговор шел совсем о другом!

Понять природу этой случайности из одного только литературного анализа текста невозможно,— непременно нужно иметь в виду, что перед нами — театр; и выявиться природа этой случайности может *только в сценическом действии.* А именно: на рассказчика Пимена, бывшего воина, человека — когда-то — сильных страстей, *воздействует характер собеседника:* Григорий слушает Пимена со смятенной «мирскими» искушениями душой. Пимен, живущий в «большом времени» Истории, тем самым не замкнут на себя, на свою

собственную личность, жизнь и судьбу,— и поэтому он чувствует Григория, хорошо видит его глаза и ощущает его реакции[1]. Общение с молодым и импульсивным собеседником пробуждает в Пимене его эмоциональную память свидетеля ужасных происшествий, связанных с царствованием «святого» царя Феодора Иоанновича. Поэтому вслед за описанием смерти Феодора «случайно» рождается восклицание, в котором осуждение нерасторжимо сплетено с самоосуждением, а все вместе представляет собою первое в трагедии истинное и полное слово «мнения народного».

Этим словам Пимена принадлежит в трагедии колоссальная роль. Они — тот «случай — мощное, мгновенное орудие Провидения», который дает сюжету первотолчок; сразу после них Григорий говорит:

Давно, честный отец,
Хотелось мне тебя спросить о смерти
Царевича Димитрия...

И действие начинается.

Оно начинается потому, что, в отличие от смиренного инока, Григорий живет не в «большом времени», а в своем собственном мире, он монологичен и эгоцентричен, слышит не то, что ему говорят («Не сетуй, брат, что рано грешный свет Покинул ты...»), а то, что ему нужно и хочется слышать: из духовного увещания он берет только то «мирское», что может послужить «игре» его «младой крови»[2]. И в конце сцены, когда Пимен торжественно передает Григорию, «просветившему» разум грамотой, свою миссию свидетеля Истории («Тебе свой труд передаю»),— оказывается, что действие давно ушло в другую сторону, Григорий избрал себе другую миссию — миссию «вершителя» Истории.

Пимен, преследовавший одну цель, достиг противоположной. Две разнонаправленные «психологии», две противоположно устремленные силы оказались работающими на одну цель и в одном направлении. То, что в пределах сцены

[1] Известно, что в беседе человек неосознанно «приспосабливается» к слушающему, в какой-то мере «уподобляется» ему. По стилю пушкинских писем нередко можно угадать адресата.

[2] Этот «феномен глухоты» замкнутого на себя героя играет в произведениях Пушкина фундаментальную и еще не изученную роль. Вот лишь два примера: Старый Цыган рассказывает Алеко об Овидии, желая пояснить ему свою мысль о «свободе», а Алеко понимает это как рассказ о «славе», ибо на самом деле он мечтает о славе, а не о свободе; Мери поет песню о бескорыстии и бессмертии любви, а для Вальсингама, обуреваемого совсем иными страстями, это всего лишь «простая пастушья песня», «унылая и приятная».

произошло «почему-то», в пределах всего действия сделалось «для чего-то»; то, что психологически мотивировано случайностью, в трагедии неслучайно.

Так происходит, быть может, самое потрясающее в трагедии событие: из кельи «безымянного» свидетеля Истории, почти что со страниц, на которых «беспристрастно» записывается ее ход и в бесстрастном безмолвии застывает,— именно оттуда, как карающая молния гнева, вылетает слово правды, которому суждено совершить «суд божий», а затем вернуться на те же страницы и продолжить их. Это происходит помимо сознательной воли действующих и говорящих — и все же происходит, потому что жизнь устроена так, что никакая неправда не остается без отмщения. Пути, по которым это происходит, непредвиденны, случайны, неисповедимы; исповедимо одно — нельзя творить неправду.

Сюжет Шекспира развивается по закону причинности, и сверхличное содержание действий героев (высокое, справедливое или низменное, сатанинское) *совпадает с их осознанными целями,* высокими или низменными, заведомо *включено в их личные побуждения,* добрые или дурные. Побуждение, действие, результат и следствие в шекспировской системе связаны напрямую, а *случай* выступает именно как *случайность,* «диким» образом искривляющая эту естественную связь[1].

Сюжет Пушкина развивается телеологически, и сверхличное содержание действий героев не совпадает с их побуждениями и мотивами, идет поверх их личных целей и реализуется вне зависимости от их субъективных желаний, пользуясь ими лишь как рычагами. Поэтому побуждение, действие, результат и следствия в пушкинской системе могут быть связаны не прямо, а парадоксально, и именно это создает основу драматического напряжения — напряжения между двумя «сюжетами» — «нижним» и «верхним». В этой системе случай есть выражение высшей закономерности.

На любом витке сюжета мы обнаружим телеологический принцип. Как только Самозванец отклоняется от предназначенной ему исторической роли, как только не на шут-

[1] Такова, к примеру, случайность, помешавшая Ромео получить записку Лоренцо о мнимой смерти Джульетты, что и повлекло гибель героев. Конечно, в идейно-символическом слое трагедии эта случайность — неслучайна (ведь изобретательность католического патера — в известном смысле антипода простодушного Пимена — в бытийственном плане предстает как кощунственная игра со смертью, что проницательно почувствовал Дзеффирелли), но в чисто драматургическом плане это не сказывается.

ку увлекается Мариной и с истинно русской безоглядностью готов ради любви пожертвовать целым царством, так и плывущим ему в руки,— на помощь *ходу вещей* приходит сама Марина. Ни на минуту не задумываясь о целях правды и справедливости, повинуясь лишь честолюбию, она возвращает Самозванца на определенный ему путь. Именно в этой сцене происходит таинственное как бы соприкосновение Самозванца с духом убитого царевича — и автор дает понять это беспрецедентным в драматургии способом (равным четкому режиссерскому указанию): *меняя наименование* действующего лица:

Димитрий
(гордо)

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла...

Быть может, здесь он в глубине души по-настоящему осознает, что кроме честолюбия у него есть и некая миссия.

Так две сцены — носящие многозначительно-контрастные названия: «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» и «Ночь. Сад. Фонтан»,— обнаруживают в действиях Пимена и Марины «случайную» общую направленность. Перед нами не причинно-следственная «цепь» или «вязь» событий, а целеустремленная *энергия событий.*

Действие этой энергии так же неуклонно, как действие античного Рока. Но это не фатализм: ход вещей согласуется с человеческим выбором. Выбор предлагается Борису в кульминационной сцене «Царская дума». Простодушный патриарх Иов (представитель высшей правды, как и Пимен, и Юродивый) сообщает, что мощи царевича чудотворны, и предлагает выставить их в соборе, чтобы разоблачить обман Самозванца. Для Бориса это равносильно признанию в убийстве. Ценой саморазоблачения он мог бы спасти Россию. Но царь выбирает неправду, чтобы спасти себя[1]. И... сразу после этого как обвал, следуют поражение у Новгорода-Северского, сцена у собора (обличение Юродивого), далее смерть Бориса и трагический финал. Ход истории не «фатален», он оказывается непосредственно связан с отношением к правде, и решающую роль в нем играет человеческая совесть.

Ведь *совесть и есть начальная энергия* того первотолчка событий, который происходит в келье Пимена. И не про-

---

[1] Подробнее см.: Непомнящий В. Театр Пушкина. Трагедия «Борис Годунов».— «Октябрь», 1983, № 6.

сто совесть, а совесть народная, голосом которой является Пимен. И как эхо «мнения народного» звучат затем слова Бориса о терзаниях его личной совести: ведь Борис и Народ не только противопоставлены друг другу, но и связаны общим грехом, из-за которого на русском престоле сидит цареубийца и детоубийца.

Конечно, слова Пимена — это тоже голос личной совести, исторической и религиозной. Но если личная совесть Бориса есть *темное* преломление народной совести, преломление нечистое, грехом оскверненное и придавленное, то в Пимене та же совесть уже сознает свою болезнь, свою вину и, значит, просветляется. Совесть темная (пусть и страдающая) не рождает, как правило, никакого направленного действия: она может породить только действие причинно обусловленное, пассивное — защитную реакцию, основанную на жалости к себе («Да, жалок тот, в ком совесть нечиста!» — сетует Борис; «Я, может быть, прогневал небеса»,— скромно говорит он в другом месте). Совесть, суровая к себе, самообвиняющая («Прогневали мы бога, согрешили...»), а тем самым просветленная,— *целенаправленна, способна породить активное действие,* устремленное к преодолению греха; вот почему слова Пимена объективно являются первотолчком сюжета.

Здесь — важнейший аспект отличия пушкинского театра от шекспировского. Крайние точки всякой нравственной коллизии — это, с одной стороны, *наличные обстоятельства* (в которые включается также характер героя, его страсти, его слабости и пр.), а с другой — *идеал.* Отсчет здесь может быть разный. У Шекспира это — *наличные обстоятельства в их далекости от идеала.* В сознании того, что идеал недостижим,— корень шекспировского трагизма; может быть, поэтому Пушкин однажды сказал, что, когда он читает Шекспира, у него кружится голова: «...мне кажется, что я смотрел в ужасную, мрачную пропасть».

В отличие от Шекспира, у Пушкина точка отсчета — *в самом наличии идеала,* а не в обстоятельствах. Идеал этот — не в том, чтобы Ромео и Джульетта обязательно соединились, и трагизм не только в том, что они погибают. Трагизм в том, что их любовь со всех сторон — от вражды родов до хитрых уловок доброго Лоренцо — окружена неправдой, что любовь становится жертвой неправды. *Идеал для Пушкина — правда и чистая совесть,* а трагизм в том, что человеческая практика расходится с этим идеалом. Трагизм — в том, что *такой идеал в принципе достижим, а лю-*

ди думают, что он недостижим; ибо путают его с чем-нибудь другим.

Жажда правды и чистой совести — причина того, почему народ не любит Бориса и не благодарен ему за его благодеяния: совесть не позволяет ему благодарно принимать новые жилища, работу и злато из этих рук. Но совесть эта еще не совсем проснулась.

Трагизм ситуации «Бориса Годунова» — в том, что Борис и народ, совершившие совместный грех, в нравственном своем самосознании находятся пока еще на одинаковом уровне: Борис обвиняет только народную массу, масса обвиняет только Бориса: люди убеждены, что стоит покарать убийцу — и правда будет восстановлена; осуждая Бориса и призывая возмездие на него, это мнение удовлетворяется неполной правдой. Но избирательная «правда» — это фикция, существующая только в человеческом сознании; в жизни неполной правды не бывает: если соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? Правда — это сама полнота. И когда призываемое возмездие совершается, оно совершается не частично и избирательно, но — во всем объеме, в *полной правде.* Оно постигает не только дом Годуновых, но и весь народ, который в ужасе видит, что снова своими руками отдал себя убийце и узурпатору. Кара и здесь оказывается одного состава с грехом.

В первой редакции трагедия кончалась словами: «Н а р о д. Да здравствует царь Димитрий Иванович!» На протяжении многих лет обсуждается вопрос о том, почему Пушкин заменил эти слова ремаркой «Народ безмолвствует», волей или неволей (в цензурных видах) он сделал это. Приводились самые разные аргументы исторического и литературного порядка, а главное осталось на заднем плане. Впрочем, это неудивительно: сам Пушкин какое-то время (ведь вскоре после окончания трагедии грянуло восстание, затем — следствие и казнь) находился под мрачным обаянием этого беспросветного финала. Он был так эффектен, полон такого публицистического накала, давал такую остроту трагизма, что оставалась в тени его резкая неорганичность в системе целого. Приветственный крик в финале замыкал действие в порочный круг; приветственный крик означал, что народ, только что видевший своими глазами ужасное преступление, повторившее преступление Бориса, мирится с этим; он означал, что народная совесть молчит. Пушкин не мог не увидеть в конце концов, что этот финал — из какой-то другой пьесы, которая рассказывает

об отсутствии у русского народа совести; пьесы, в которой не должно быть места Пимену, Юродивому, «мнению народному» — всему тому, на чем держится трагедия «Борис Годунов». Новый финал был подлинно творческим актом Пушкина: он приводил всю структуру драмы в равновесие, был адекватен ей; он размыкал композицию порочного круга, резко нехарактерную для Пушкина; он реализовал до конца идею народной совести как составной части исторического процесса.

Царь Борис думает, что решающую роль в опыте «быстротекущей жизни» играют «науки»; он думает, что история делается только руками и головой, что природа ее только материальна. Думать иначе может, по его мнению, только «безумец».

Кто на меня? Пустое имя, тень —
Ужели тень сорвет с меня порфиру,
Иль звук лишит детей моих наследства?
Безумец я! чего ж я испугался?
На призрак сей подуй — и нет его...

Но он ошибся. Произошло как раз то, чего он «испугался» — испугался прежде рассудка, непосредственно, глубиной духа. Имя обрушилось на него, тень сорвала с него порфиру, звук лишил наследства его детей, и призрак погубил.

«Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы и различным краскам дает один общий тон, один кровавый оттенок. Доказывать это значило бы переписать всю трагедию»[1]. Так писал Иван Киреевский — единственный, быть может, из современников, и не только современников, прикоснувшийся к сокровенным глубинам пушкинского замысла, увидевший в пушкинской трагедии и систему, и смысл. Сказав: «царствует», «управляет», Киреевский тем самым сказал, что исторический процесс в трагедии телеологичен, что динамику действия, энергию событий определяют в ней не эмпирические причины, а идеальная цель — *торжество правды,* воплощенная народным сознанием в образе царевича-мученика.

У Шекспира призраки появлялись, но не «управляли» действием, не «царствовали» в нем драматургически, даже тень короля Гамлета. У Пушкина Димитрий никому не яв-

---

[1] Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 106.

ляется — но драматургически он «царствует» и «управляет». В ходе действия Пушкин режиссерски материализует призрак, воскрешает царевича. В келье и корчме мы видим Григория; в Кракове он — Самозванец; в сцене у фонтана он — Димитрий, и снова Димитрий в сцене битвы, когда, появляясь *«верхом»,* призывает *«щадить русскую кровь»;* на эту вершину он всходит как раз перед сценой у собора. На театре эти трансформации должны производить действие, не передаваемое никакими словами и не достижимое никакими «потусторонними» эффектами.

Но после того как блаженный Николка сокрушил Бориса — начинается спад: сразу после сцены с Юродивым снова появляется Самозванец, а в следующей сцене, «Лес», он уже Лжедимитрий — после чего он исчезает, и все дальнейшее совершается как бы уже само, без него.

Впрочем, он не исчезает. Он засыпает. В первый раз мы видим его в келье — он спит. Сон в келье был тревожен: «враг меня мутил»; сон в лесу — беспечен, об этом говорит Гаврила Пушкин. Сон в келье — накануне славы; сон в лесу — накануне бесславия. Ремарка к сцене в келье гласит: *«Отец Пимен, Григорий спящий»;* ремарка к «Лесу» — ироническое эхо: *«В отдалении лежит конь издыхающий».* После первого сна реализуется первая часть содержащегося в нем пророчества: подъем на башню по «лестнице крутой»; после второго сна, в лесу, имеет совершиться вторая: «И, падая стремглав, я просыпался». Вся его умопомрачительная карьера, начинающаяся сном и заканчивающаяся сном,— сама как сон. Он уже описал свой круг, и теперь ему предстоит проснуться.

Все это потому, что он — только орудие гнева, молния сжигающая и исчезающая. Верх становится низом, первые — последними, честолюбивые мечты — подножием *роли.* Как Иуда, которому было сказано: «что делаешь, делай скорее»,— Григорий выполнил миссию, к которой оказался пригоден. Он хотел сделать правду своею служанкой — и сам стал ее послушным орудием; пути правды и здесь оказались неисповедимы, энергия событий — неподвластной эгоистическим целям.

Какова же, однако, та *истинная цель,* к которой направлена энергия событий, формирующая действие «Бориса Годунова»? В чем итог этого действия? Состоит ли он в мрачной констатации того, что вот — совершилось новое преступление, и народ снова обманут, и все вернулось на круги своя, и правда снова попрана, счастье недостижимо,

история бессмысленна? Или этот итог заключается, как считают многие, в «грозном безмолвии» народа, сулящем новые бури и катастрофы? И в том, и в другом случае истинная цель уходит из трагедии «Борис Годунов», смысл драмы теряется в абстрактной бесконечности неопределенного будущего, действие теряет собственный смысл.

Смысл этот обретается только в одном случае.

Да, совершилось новое преступление, такое же, с какого все и началось; да, народ снова обманут, правда снова попрана, счастье не достигнуто, действие отброшено к исходной точке. Но проснулась — и проснулась вполне — совесть людей: проснулась и заговорила в народном безмолвии. «Прогневали мы бога, согрешили...» — но нарекать «Владыкою себе» убийцу *не хотим.*

Это отвержение неправды не только вне себя, но и в себе,— и кто же виноват, что за простую правду: «Нельзя молиться за царя Ирода» — оказалось необходимо заплатить такою страшной ценой?

Акт пробуждения совести состоялся, и отменить его уже нельзя, *он есть* — и, стало быть, история не бессмысленна. Ибо смысл не в том, чтобы жить без горя, забот и бед, а в том, чтобы иметь живую совесть.

Такова истина, которую призвана сказать трагедия «человеку и народу»; такова цель, к которой устремлена энергия событий, направляющая действие «Бориса Годунова».

Какова же природа самой этой энергии, которая воплощается по-своему в отдельной личности, в «мнении народном» и в ходе вещей, формирует исторический процесс как целостное сверхсобытие?

Идеал в обыденном представлении почти всегда есть нечто бесконечно отдаленное, туманно-расплывчатое и статичное, пассивно ждущее, когда к нему приблизятся. В драматической системе Пушкина идеал — реальность, обладающая мощной силой притяжения, в поле которой находятся «сердца людей». Сердца людей *тяготеют* к этой реальности, независимо от их субъективных, часто эгоистических и к идеалу безразличных, побуждений. И «мнение народное», и личная совесть суть конкретные, в разной степени совершенные и несовершенные, воплощения *энергии идеала* — могущественной силы, определяющей действие «Бориса Годунова», рождающей его *энергию событий.*

Могущество этой силы в том, что в исторической дейст-

вительности идеал правды не воплощен — и в то же время повелительно требует воплощения. Ибо идеал этот достижим, невоплощенность же его — следствие необыкновенной высоты и простоты, принимаемой людьми за недостижимость. Чем явственнее невоплощенность идеала правды, тем непреодолимее энергия его притяжения, в реальной жизни людей воплощаемая как личная и историческая совесть.

Энергия эта работает не только благодаря устремлениям героев трагедии, но и вопреки им; не только с их ведома, но и помимо их воли; она действует невзирая на преграды, более того — посредством самих преград еще и растет; тех же, кто пытается оседлать ее в своих эгоистических целях, она, эта энергия, делает своими слепыми орудиями, ибо каждому дает по его вере.

Таково зерно новой драматической системы — не ориентированной антропоцентристски, а развернутой в порядок бытия — потому-то и основанной на принципе энергийной целенаправленности драматического действия, который не навязан со стороны, а вытекает из глубинных — хотя часто и не осознанных людьми — устремлений рода человеческого.

«Нужно,— писал Чаадаев,— чтобы когда-нибудь эта прекрасная мысль Паскаля... что весь последовательный ряд людей есть не что иное, как *один человек, существующий вечно,* перестала быть фигуральным выражением абстрактного принципа, но чтобы она сделалась реальным фактом человеческого разума»[1].

Когда Чаадаев писал это, нечто подобное уже было сделано Пушкиным. «Борис Годунов» — это фрагмент жизни «человека, существующего вечно», такой фрагмент, в котором, словно солнце в малой капле вод, отражается целое Истории.

«Борис Годунов» — не «историческая трагедия» в привычном смысле термина, а трагедия об Истории. Это — народная трагедия не потому, что в ней действует народ или даже «мнение народное», а потому, что в ней «царствует» и «управляет» — и притом реально-драматургически, а не абстрактно-философски, поэтически или идеологически,— идеал правды и совести, который в народном русском сознании всегда был высочайшим и, по существу, единственным идеалом, достойным человека.

---

[1] Чаадаев П. Философические письма. Казань. 1906, с. 48—49.

6

> Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши, и кричал, ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!
>
> *Вяземскому, ноябрь 1825*

Пушкинская драматическая система явилась величайшим после Шекспира художественным открытием — и величайшим национальным вкладом русской культуры в культуру мировую. Она вобрала в себя все лучшее, что было достигнуто европейским театром со времен античности, и сообщила этому лучшему новые качества.

Пушкинская энергия событий, рождаемая властью идеала, действует непреодолимо, как греческий Рок; но она не слепо фатальна, а ценностно направлена.

Пушкин претворил и ряд достижений классицизма, который был дорог ему своим стремлением к стройности ценностной иерархии, отраженным в строгости поэтики. Но Пушкин придал элементам поэтики классицизма иной размах, а тем самым и иной смысл. В порядке метафоры (отражающей тем не менее суть театра Пушкина) можно сказать, что он взял у классицизма и коренным образом претворил «три единства»: единство времени — История: единство места — Россия[1]; единство действия — ему посвящена вся эта работа.

К тому, что сказано о соотношении пушкинской системы с шекспировской, следует добавить еще одно — быть может, главное.

Трагедии Шекспира — в чисто драматургическом отношении — трагедии об отношениях одних отдельных людей с другими отдельными людьми. Шекспир смотрит на отношения человека с Истиной «со стороны» человека, и притом человека, разобщенного с другими людьми, предоставленного самому себе и поэтому обреченного употреблять огромные усилия для того, чтобы сохранять в своей одинокой душе то общечеловеческое, что делает людей людьми, или — вовсе отвернуться от этого общечеловеческого. Разобщенность людей у Шекспира порождает дефицит общечеловеческих идеалов и совести (или просто пренебрежение ею) у многих героев. В человеке, предоставленном самому себе,

---

[1] «Место» разумеется, конечно, не во внешне-географическом смысле: польские сцены имеют отношение к России, а не к Польше.

«отдельном», отъединенном от других, место идеалов занимают «природные» качества и эгоистические страсти. Именно «со стороны» этих природных страстей, сквозь их мутное и искривленное стекло, Шекспир вынужден смотреть на отношения человека с Истиной. И главная тема его — отторженность человека от Истины, отгороженность Истины «природой». Поэтому главенствующей в его драматургии является «природная» причинно-следственная связь событий и поступков; его драматическая система опирается прежде всего на принцип детерминированности [1].

Человек иного времени, чем Шекспир, Пушкин смотрит на взаимоотношения человека с Истиной не со стороны отдельного и отъединенного от других человека, не сквозь его эгоистические природные страсти, а «со стороны» того общего, что объединяет людей (даже Бориса с народом объединяет раненая совесть) и делает их, несмотря на все различия и ужасы, людьми. Это *общее,* что объединяет людей, даже врагов, есть существующий в их сердце, и более или менее осознанный, идеал правды и совести. У Пушкина Истина не столь плотно отгорожена от человека «природой». Не случайно в драматургии Пушкина как театре (это относится и к «Борису Годунову», и к «маленьким трагедиям») различим дух средневековой мистерии — действа, имеющего предметом не «судьбу», а ценности — незыблемые и безусловные — и разворачивающегося не только в конкретном месте и определенном времени, но — перед лицом всего мира и вечности.

Драматическая система Пушкина построена не на взаимоотношениях отдельных лиц и даже групп лиц между собою и не на связях одних событий и поступков с другими. Она построена на взаимоотношениях человека с мирозданием, с Абсолютным. И главенствующим принципом ее является не «природная» связь событий типа «причина — следствие», а совершенно иной тип связи: *«реплика — ответная реплика»,* то есть *диалог.*

---

[1] Все это, разумеется, не является абсолютно определяющим систему Шекспира; речь идет о некоторых типологических особенностях европейского художественного мышления, проявившихся в Шекспире, но в нем же и обнаруживающих возможности видоизменений и дальнейшего раскрытия,— в частности, в том направлении, какое мы видим у Пушкина. Явственнее всего эти возможности в «Гамлете», который не случайно стоит у Шекспира особняком; трагедия эта насквозь пронизана темой совести, которая из разряда темы вот-вот готова перейти в разряд живого элемента драматургической поэтики.

В античной трагедии *действовал* (в полном смысле этого слова) только Рок; античная трагедия делала упор на *высказывание Рока;* герои пытались своими поступками «отвечать», вести диалог, но Рок, помимо их воли, включал эти поступки в свой монолог, делал судьбы людей словами и фразами своего высказывания.

Со времен Ренессанса центр внимания был перемещен на «монолог» человека, направленный на преодоление косной материи мира, на подчинение его загадочных законов практическим целям. «Высказывания» мира, его «реакции» были фактически исключены из поэтики театра, потому что «язык» их был неясен; возродился Рок, но уже не в прежнем активном и первенствующем качестве, а как фатальное условие человеческой деятельности, неумолимое, как злой тюремщик. Основой поэтики театра стали действия человека и их следствия как таковые — в их связях с действиями других людей. Мир не был действующим лицом — он был лишь жестоким обстоятельством.

Пушкин осмыслил драму иначе.

«Человек нашего времени уже не смотрит на жизнь как на простое условие развития духовного... Ибо жизнь явилась ему существом разумным и мыслящим, способным понимать его и отвечать ему»[1]. И. Киреевский писал это, когда «Борис Годунов» был уже издан.

Пушкин осмыслил драму не только как диалоги и отношения отдельных лиц между собою, но прежде всего и в итоге всего — как *диалог* «существующего вечно» Человека с Миром и Истиной (ибо, даже находясь в отношениях с одним-единственным лицом, мы находимся тем самым в отношениях со всем миром). Он увидел в *диалоге* не просто специфический художественный язык драмы, но основу ее родовой сущности, философский принцип жанра. Человеческая и народная жизнь, человеческая история предстала у Пушкина не цепью отдельных, пусть и связанных между собой, событий, конфликтов и ситуаций — она предстала как *одна вечно длящаяся диалогическая ситуация.* Напряженный драматизм, постоянная конфликтность этой ситуации определяются постоянным тяготением к Истине и трудностью жить в меру ее высоты и простоты.

«Модель» этой вечно поступательной ситуации и представляет собою трагедия Пушкина[2].

---

[1] Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 89.

[2] «Трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни» (Аристотель. Поэтика, 6).

Современники Пушкина восприняли «Бориса Годунова» как своего рода «антитеатр». Позже трагедия Пушкина стяжала себе репутацию гениального «квазитеатра». Мы можем смело определить ее как *абсолютный театр*[1] — ибо Пушкин *драматургически воплотил коренной принцип драмы, диалог,* и на новом уровне вернул театр к его начальной сущности — той, которая ярко просматривается в античной трагедии, впервые в Европе попытавшейся художественно отразить диалог человека с Сущим, с Абсолютным.

Существуют два основных типа диалога: 1) утверждение — контрутверждение; 2) вопрос — ответ.

Герои «Бориса Годунова» — практики, утверждающие себя; в «Борисе Годунове» Пушкин воплотил первый тип диалога.

В «маленьких трагедиях» он воплотит, по-видимому, второй тип: герои «маленьких трагедий» — идеологи и искатели, и даже своим самоутверждением они вопрошают.

* * *

Создав в своей «народной трагедии» национально самобытную драматическую систему, опирающуюся на двухтысячелетний опыт европейского театра, на духовные ценности русской культуры, Пушкин создал нечто совершенно новое в мировой культуре. Подлинное искусство всегда строится на «чувстве диалога», но это происходит, как правило, в той или иной мере интуитивно, в силу самой диалогической природы искусства, связывающего человека с миром как целым. У Пушкина «чувство диалога» стало фундаментом метода и непосредственным формообразующим орудием.

Это, разумеется, не означает, что метод был сознательно построен или сконструирован Пушкиным: тогда не существовало бы никакой проблемы, ибо рационально построенное нетрудно рационально же и постигнуть. Безусловно, теоретическое мышление Пушкина было чрезвычайно мощным — об этом свидетельствуют все его высказывания о драме и театре, в том числе о трагедии — «наименее понятом жанре»; и все же и метод, и система не сконструированы, а увидены и услышаны Пушкиным; об этом ясно сказа-

[1] Именно поэтому пушкинская трагедия кажется необыкновенно трудной для постановки; на самом же деле, при верном понимании ее системы, открывает необыкновенный простор для театрального творчества.

но в стихотворении, которое написано уже после завершения трагедии и, бесспорно, есть манифест зрелого Пушкина:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли...

Открытия, сделанные в «Борисе Годунове», явились зерном, из которого растет все зрелое творчество Пушкина, ставшее, в свою очередь, основой великой русской классики XIX века как принципиально нового и эпохального явления мировой культуры и человеческой истории. Создав «Бориса Годунова», двадцатишестилетний автор не мог не почувствовать исторического значения момента, не мог не испытать некоего душевного потрясения. И можно понять, почему, создавая свою трагедию, он написал решительные слова:

— Чувствую, что душа моя развилась вполне,— *я могу творить.*

1974, 1981

«НАЧАЛО БОЛЬШОГО СТИХОТВОРЕНИЯ»

1

В последней строфе «Евгений Онегин» сравнивается с «романом жизни» — и обрывается «вдруг», как недожитая жизнь. Это могло быть неожиданным только для тех читателей, которые либо запамятовали, либо не приняли всерьез Предисловие к первому изданию первой главы (1825), где автор предупреждал:

«Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено» [1].

«Еще не ясно» различая «даль свободного романа», автор с самого начала ясно представляет себе необычность его жанра, его масштаб, его протяженно-временной характер,

---

Сокращенный вариант работы, опубликованной в «Вопросах литературы», 1982, № 6.

[1] Слова эти, кстати говоря, служат достаточным основанием для того, чтобы исключить из научного рассмотрения домыслы относительно того, как «должен был окончиться» роман, о дальнейшей судьбе героя и пр. Вообще следовало бы заново и всерьез поставить вопрос об авторской воле Пушкина, решительно отделив эту проблему от вопроса о соображениях цензурного порядка: слишком часто связывание этих разных проблем дает поводы для более или менее фантастических проектов реставрации текстов, которые Пушкин изменил собственноручно, неважно, по каким соображениям. Хорошо известно, что ничей авторитет или нажим не мог заставить его пойти наперекор своей совести и подвергнуть текст искажающим или определенно нежелательным изменениям. То, что Пушкин хранил черновики,— вопрос иного порядка: он хранил все черновики (за исключением утраченных или таких, уничтожить которые у него были особые причины), а вовсе не только цензурные купюры. Учитывая все, что нам известно об отношении Пушкина к своему творческому труду, неизбежно следует признать: если он сделал в тексте изменения и счел его в таком виде годным к опубликованию, а не оставил в бумагах (как он поступил с целым рядом произведений),— стало быть, такова его последняя воля, являющаяся для нас законом. Думается, «Евгений Онегин», как он опубликован и переиздан автором, не входит в число исключений, которые вообще немногочисленны и лишь подтверждают правило.

его принципиальную незавершаемость, связанную с лиризмом. «Большое стихотворение» не может быть искусственно «окончено» — жизнь поэта значит в нем больше, чем вымышленный романный сюжет.

Обыкновенно лиризм «Евгения Онегина» связывают с лирическими отступлениями и «образ автора» конструируют на их основе, а все остальное относят к повествовательному плану, в котором «образ автора» мыслится лишь в общепоэтическом качестве творца повествования. На самом деле говорить о повествовании и об отступлениях от повествования применительно к «Онегину» можно только очень условно: лиризм диктует всю художественную логику романа, а «отступления» — лишь наиболее очевидные проявления, опорные точки насквозь лирической структуры произведения.

Отдать себе отчет в этом означает перевернуть структурную перспективу романа. В результате именно звенья сюжета героев можно будет осмыслить как своего рода «отступления» от сюжета автора, точнее — инобытие этого сюжета.

Своего рода «рокировка» героя и автора происходит уже в первой главе, по ходу которой автор все более явственно занимает главенствующее положение и в конце совсем вытесняет героя из читательского поля зрения.

В отношении автора к герою есть двойственность: автор дает понять, что Онегин ему нравится, что между ними есть близость, что он, быть может, любит его,— но в самой обрисовке героя не очень много любви и слишком много такого, что дает право Пушкину в Предисловии говорить о «сатирическом» описании.

Художественно эта двойственность опирается на то, что в главе, как минимум, два времени: настоящее, когда пишется роман, и прошлое, которое в нем описывается; притом герой известен нам только в его прошлом, автору же принадлежат оба времени.

Отсюда очевидно, что двойственность отношения к герою в значительной мере является *функцией изменившегося автора:* автор в настоящем уже не совсем таков, как в прошлом.

Представление об изменившемся авторе — одно из фундаментальных условий «начала большого стихотворения»— первой главы романа. Это станет ясно, если учесть, что первая глава, а стало быть, и весь замысел, порождены вну-

тренним переворотом, на вершине которого и начат «Евгений Онегин».

Чтобы понять, о какого рода изменениях идет речь, следует, хотя бы бегло, обозреть пушкинскую творческую биографию — ее «доонегинскую» часть.

2

Творческую жизнь Пушкина открывает период — его можно назвать вступительным, или раннелицейским,— о котором в вариантах восьмой главы «Евгения Онегина» говорится: «В душе моей *едины звуки* Переливаются, живут, В размеры сладкие бегут».

Это — пора «звуков» и «размеров»; время «союза Волшебных звуков, чувств и дум» еще впереди. Юный поэт находится в положении певца, который обладает необыкновенным голосом, но еще не вполне представляет, что это за голос и как с ним обходиться. Главное содержание этого периода — стихийные поиски стиля. Обращаясь к наиболее авторитетным и притягательным поэтическим традициям, манерам и образцам (школа карамзинизма, французская «легкая поэзия», Вольтер и Оссиан, Батюшков, Жуковский и др.), Пушкин не столько следует в русле тех или других, сколько стремительно — и, вероятно, не отдавая еще себе в этом ясного отчета — примеряет их на себя, интуитивно испытывает их предельные возможности. Тем самым его гений ощупью отыскивает лежащие за пределами этих возможностей начала собственной поэтики.

Еще в Лицее наступает момент, когда ядро собственно пушкинского стиля, пусть не до конца оформившегося и осознавшего себя, начинает просвечивать довольно явственно. Это происходит в 1816 году, в таких стихотворениях, как, например, «Друзьям», отчасти «Сон» и в особенности — «Желание»; в последнем наиболее сильно и уверенно заявляют о себе некоторые фундаментальные творческие принципы Пушкина-лирика, благодаря чему это стихотворение резко выделяется среди всего почти лицейского творчества и может казаться произведением зрелого периода.

И хотя после этого пишется немало стихов, по характеру принадлежащих еще прежнему, вступительному этапу,— главное все же случилось. 1816 год можно считать моментом, когда раннелицейский период начинает переливаться в собственно пушкинскую писательскую биографию.

С указанного момента эта биография с символической

четкостью (которую вовсе не умаляет доля условности, присущая любой периодизации) делится на три хронологически равных этапа — на три семилетия:

раннее — 1816—1823 (пик «кризиса 20-х годов»);
зрелое — 1823—1830 (Болдинская осень);
позднее — 1830—1837.

После периода нащупывания своего стиля, творческих поисков «себя в себе», раннее семилетие, 1816—1823, стало — при продолжавшихся стилистических пробах — порою нащупывания путей к творческому определению «себя в мире», как этот мир представлялся тогда молодому поэту в свете наиболее актуальных ценностей и идеалов. О вступительном, раннелицейском периоде Пушкин мог сказать: «едины звуки»,— о раннем семилетии так сказать уже нельзя. Речь, само собой, и теперь шла о том, «как петь», о «волшебных звуках», но гораздо более — о «чувствах», а главным образом — о «думах». На первый план выступил вопрос «что петь?». Поиски «своей темы» шли, понятно, и раньше, были необходимой атмосферой стилевых поисков. Теперь они превратились в доминанту. «Свой стиль» требовал адекватного применения, искал сродной ему сферы деятельности, с которой и во имя которой он мог бы соотносить себя и совершенствовать; это был этап испытывания и примерки на себя всего влиятельного и прогрессивного в наличной идейно-художественной проблематике.

При всем различии, эти два этапа — вступительный (до 1816 года) и раннее семилетие — были очень сходны по характеру творческого поведения. В полном соответствии с духом времени молодой Пушкин больше оглядывается вокруг, чем всматривается в себя. Начавшись в сфере «звуков», процесс обживания окружающего мира переместил центр тяжести в сферу идеологии, где соседствовали и переплетались силовые линии, исходившие из таких источников, как просветительство и рационалистический скептицизм XVIII века, героический культ Наполеона, европейские революционные и национально-свободительные движения, Байрон и романтизм, патриотический и общественный подъем, вызванный Отечественной войной 1812 года; наконец, нарождающийся и крепнущий декабризм, стремившийся формировать из юного гения своего певца.

Именно эта ориентация вовне и придавала сходный характер стилевым поискам вступительного периода и идейным — раннего семилетия. Это были поиски прежде всего и

в первую очередь *литературные:* непосредственно-личностное содержание выглядит в них скорее сопровождающим, чем ведущим элементом; ведущую роль играют идейно-художественные задания, воздействующие извне, из окружающих общественно-литературных обстоятельств; глубокие и важные человеческие автохарактеристики даются на фоне проблем литературных, принимая облик авторецензии: «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения». Если в процессе исканий поэт и всматривается в себя глубже, чем требовали задания, влияния и тяготения, то происходит это не столько преднамеренным, сколько неизбежно-естественным образом.

Впрочем, именно собственная, внутренняя логика человеческого и творческого хода, оставаясь как бы на заднем плане, была истинным двигателем процесса, а разнообразные задания, влияния и тяготения — лишь его условиями. Уже на вступительном этапе, когда ни в лексике, ни в стилистике, ни в тематическом и идеологическом репертуаре юного лицеиста еще не было почти ничего своего,— уже тогда в самом характере его обращения с «готовым» материалом, в том, как он распоряжался «чужими» идеями, образами, словами и стилями, как он их использовал и сочетал, присутствовало нечто, оказавшееся впоследствии основой его собственного стиля и собственной поэтики, нечто непобедимо пушкинское, нечто такое, что хотелось бы назвать *целеустремленной свободой.*

На следующем этапе, в раннем семилетии (1816—1823), в сфере идей, более осязаемой, чем тонкая материя стиля, эта целеустремленность чувствуется еще явственней, чем в поисках вступительного периода, и часто окрашена драматизмом. Испытываемые на прочность литературно-идеологические установки испытываются до конца; сосуды вольтерьянства, революционного просветительства, байронизма рано или поздно не выдерживают этого экзамена и лопаются; так, в стихотворении 1823 года «Свободы сеятель пустынный» зияющую трещину дает идеология декабризма (не случайно многие декабристы, считая поэзию молодого Пушкина своим рупором, порой все же подозревают в нем недостаточную ортодоксальность).

С течением времени все более сказывается несоизмеримость «чужих» представлений о мире и вытекающих из них концепций, путей и проектов с масштабом дара и творческой личности Пушкина. Характер его гения «не годится»

для них, подобно тому как сам он «не годится» в «герои романтического стихотворения».

И в итоге поисков *своей темы* — как раньше в итоге поисков стиля — центр тяжести вновь начинает перемещаться, на сей раз — из области насущных литературно-идеологических задач в область «тайн бытия», из сферы эмпирической практики в сферу сущностей и смыслов. Решение проблем «что петь?» и «как петь?» оказывается невозможным без ответа на вопрос «где я?». Иначе говоря, возникает необходимость оставить в стороне опробованные, готовые представления и обрести *свою картину мира,* более масштабную и объемную, чем те, какие предлагались.

В поисках решения этой задачи взгляд — по-прежнему устремленный еще вовне — силится теперь проникнуть за пределы эмпирической действительности, поверх ее практики; изредка он приобретает в буквальном смысле «запредельную» направленность: некоторые стихотворения и наброски 20-х годов носят характер философских медитаций на тему о потустороннем, о смерти и бессмертии души («Надеждой сладостной младенчески дыша», «Таврида» и др.); рядом с надеждой на бессмертие идет скепсис и безверие; рядом с «уроками чистого афеизма» — ощущение мира как устроенного целого. «Тема о бессмертии, вере и неверии проходит через всю пушкинскую лирику 20-х годов; в атмосфере драматического углубления в эти вопросы создается и «Евгений Онегин» [1].

Однако непосредственная апелляция к трансцендентному была не в натуре Пушкина. Художественная интуиция подсказывает ему, что путь к целостному образу мира лежит через труд самопознания и самосовершенствования. За вопросом «где я?» с неотступностью встает вопрос «кто я?».

На исходе первого семилетия характер творческого поведения Пушкина начинает заметно меняться.

Рубеж между первым семилетием и вторым приходится на 1823 год: кульминационный момент духовного переворота, так называемого кризиса 20-х годов, сыгравшего беспримерную, решающую роль во внутренней жизни Пушкина, отразившегося в стихотворениях, которые отмечены душевным смятением, даже надрывом, острее всего в «Демоне» (1823). Атмосферой кризиса именно и было драматическое, мучительное ощущение относительности, непрочности, в конечном счете непригодности усвоенных извне и ориентиро-

---

[1] Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974, с. 50.

ванных вовне авторитетных картин мира, ощущения ускользания точек опоры, угрозы внутреннего хаоса.

В результате такой переоценки внешних ориентиров взгляд поэта начал, говоря шекспировскими словами, обращаться зрачками в душу, к тайнам собственного «я». Стало выясняться, что вне *проблемы человека* понять в мире ничего нельзя.

И тогда — исторически в тот же момент — началось стремительное расширение духовного кругозора. Совершилось главное: был верно поставлен основной вопрос. Открылся новый этап постижения мира, выход к познанию на ином уровне. Именно в этом втором, зрелом семилетии (1823—1830) выявился и твердо определился в качестве навсегда главной проблемы Пушкина центральный вопрос бытия, с которым неразрывно связан и вопрос о смысле жизни,— проблема человека и его места в мировом порядке.

Значение этого события состоит, помимо прочего, в том, что формы культуры послепетровского времени стали наполняться тем содержанием, которое было основным для древнерусской литературы с ее напряженным вниманием к онтологии, к смыслу истории и человеческой жизни. Переворот, происшедший в пушкинском миропонимании, в экзистенциальном плане ярче всего запечатлелся в «Цыганах» (1824), исчерпавших просветительскую и развенчавших романтическую концепцию человека, а в онтологическом — в «Борисе Годунове» (1825), где на основе изучения Карамзина, древнерусской литературы, главным образом летописей, и переосмысленных Пушкиным уроков Шекспира сложилась целостная концепция исторического процесса как действа, исполненного глубокого нравственного смысла. Второе семилетие — это этап, когда было окончательно осознано и в стихотворении о встрече с «шестикрылым серафимом» (1826) провозглашено кредо, определившее весь дальнейший путь Пушкина. На этом этапе уверенно творился лирический космос, воплотивший собственно пушкинское мироощущение; подготавливалась русская классическая проза — ее колыбелью позже стали «Повести Белкина»; созревали грандиозные художественно-философские концепции «маленьких трагедий», «Медного всадника» и других поздних произведений, оказавших неизгладимое влияние на всю последующую большую литературу; в этот период совершалось то, о чем в 1880 году скажет А. Островский: «Пушкин... дал серьезность, поднял тон и значение литературы... дал смелость русскому писателю быть русским»; этот

этап через Болдинскую осень 1830 года (рубеж второго и третьего семилетий) вывел в поздний период, 1830—1837, когда в пушкинском творчестве, по выражению Достоевского, «засияли идеи всемирные». Во втором семилетии Пушкин уже не «молодой» (пусть и «первый») поэт, а великий национальный писатель. Хронологически центральное, оно было в его жизни также и решающим.

Вряд ли случайно то, что *оно совпадает с семилетним периодом работы над «Евгением Онегиным»:* 1823 год — первая глава, 1830-й — восьмая [1]. Можно сказать, что роман в стихах есть развернутая запись центрального и решающего этапа пушкинской творческой жизни, его дневник и итинерарий, поэтический оттиск его внутреннего содержания, в известном смысле — само это содержание. Зрелое семилетие Пушкина — это в полном смысле слова «онегинское» семилетие; начало его и ознаменовано «началом большого стихотворения», заявляющего себя как такое «стихотворение», в герои которого автор «годится».

Вероятно, с этой сущностью «Онегина» и его особой ролью в жизни Пушкина — ролью оси творческой и духовной биографии — связано и положение его в нашей культуре, тоже особое и во всех смыслах исключительное. Среди русских книг эта книга — то же, что ее автор среди русских писателей. Запечатлевшая процесс формирования пушкинской картины мира, эта книга стала бесспорно вершинным явлением национальной поэзии, и в то же время она заложила основы и дала своего рода программу русского классического романа как центрального жанра нашей литературы; она в сжатом, свернутом виде предвосхитила основные узлы человеческой проблематики этой литературы; она создала вокруг себя сферу влияния, которую составила практически вся наша классика и к которой ни одно из значительных произведений большой формы, появившихся в дальнейшем, не могло остаться безразличным. Не будет ничего удивительного, если со временем обнаружится, что в «Онегине» — заведомо исключающем возможность прямого следования его неповторимой «традиции» — содержится тем не менее также и программа русского литературного разви-

[1] Окончательное оформление романа в законченный труд (восьмая глава была изъята и превращена в «Отрывки из Путешествия Онегина», а девятая сделана восьмой) затянулось до 1831 года, когда было написано Письмо Онегина. Однако это ни в чем принципиальном не меняет хронологии работы над целым, засвидетельствованной сентябрьской записью 1830 года в Болдине: «7 лет 4 месяца 17 дней».

тия в целом — в таких его чертах, которые сегодня еще не вполне распознаны, и в такой перспективе, которая еще не исчерпана.

Особая роль «Евгения Онегина» в жизни величайшего из русских писателей определила и положение романа в стихах в мировой литературе. Вряд ли существует произведение, которое, являя собой столь монументальное воплощение души и характера народа, столь глубокий и яркий художественный автопортрет нации, вместе с тем так всепоглощающе устремлялось бы к коренной проблеме общечеловеческого, всемирного бытия — проблеме человека и при этом сохраняло бы и выдерживало от начала до конца столь неподдельное и мощное исповедальное напряжение, так было бы полно обаянием живого и личного человеческого высказывания, так трепетало бы лиризмом в каждой из своих нескольких тысяч строк.

Наиболее непосредственно эта уникальность явлена прежде всего в жанре «Онегина», не имеющем в мировой литературе (включая и байроновского «Дон Жуана») аналогий,— жанре, в котором с равным правом можно увидеть и «лирическую летопись» человеческой души, и «эпический дневник» национального духа; жанре, в котором углубленно-личное выводит к универсальному с непреложностью, заставляющей почти забыть о границе между личным и универсальным [1]; жанре, который в полном объеме определен первой главой.

3

Нельзя не заметить в первой главе одну странность. Представленный читателю, казалось бы, исчерпывающим для первого знакомства образом, заглавный герой почти лишен *личных* черт. Охарактеризованный как добрый приятель автора, он в то же время очерчен так внешне, что можно было бы подумать, что он условное литературное «обобщение», если бы автор на каждом шагу не уверял нас в обратном. Однако делает он это также очень странным для

[1] Наиболее близкая аналогия — творчество Данте; недаром Пушкин чувствовал глубокое родство с ним. Именно поэтическая запись опыта внутренней жизни под знаком любви стала для Данте как художника его личной дорогой к области абсолютного, к исполинским художественно-философским и религиозным построениям и приобрела значение культурного подвига, положившего начало национальной литературе.

литературы нового времени способом: не создает внутренний портрет героя, а лишь декларирует те или иные его душевные качества, как бы призывая нас верить на слово. Ни «мечтам невольную преданность», ни «неподражательную странность», ни даже «резкий охлажденный ум» или «язвительные споры» Онегина нам наблюдать не дано (а знаменитое рассуждение «Кто жил и мыслил...» освещено иронически и этого, в общем, заслуживает). Что-то похожее на личность мелькает, пожалуй, лишь в первой строфе, в монологе Онегина о дяде, но эта психологическая линия не находит в дальнейшем продолжения. Главное, что занимает автора,— не характер и личность героя, а его воспитание, достаточно безличное и типовое («Мы все учились понемногу...»), и его занятия в течение дня, тоже вполне лишенные внутреннего содержания: герой спит, гуляет, обедает, едет в театр, наступает там на ноги и лорнирует дам, зевает, едет переодеваться, едет на бал, снова спит. Читатель подвергается своего рода обману зрения: назвав роман именем героя и представив этого героя как живого человека и своего доброго знакомого, автор затем не показывает живого человека, а показывает только образ его жизни.

Правда, это всего лишь первая глава,— есть немало повествований, в начале которых как раз и даются только внешние обстоятельства жизни героя, сам же герой раскрывается в дальнейшем. Но первая глава «Евгения Онегина» претендует на нечто гораздо большее, чем просто экспозиция. В Предисловии к ее изданию говорится: «Первая глава представляет собой *нечто целое*». Другими словами, речь идет о самостоятельном произведении, о *целостной художественной концепции*. «Она в себе заключает,— продолжает Пушкин,— описание светской жизни петербургского молодого человека...»: содержание главы — именно *образ жизни;* личность «молодого человека» не имеет концептуального значения, концептуально как раз безличное «общее».

Но как же и в чем реализуется концепция первой главы как «целого»? Сюжета в романном понимании она лишена: ничего такого, что в повествовании называется событиями и составляет остов концепции, в ней, по существу, нет — нет самого повествования. Это неудивительно: являясь «началом большого стихотворения», да еще представляя собой «нечто целое», первая глава, стало быть, сама является *стихотворением*. В стихотворении же концепция воплощается не в событийном, а в лирическом сюжете — в композиции и

поэтике, в соотношении частей и целого, в перекличке мыслей, мотивов, тем, в смене ритмов, интонаций, эмоциональных и стилевых планов, в системе смысловых арок, перебрасываемых через пространство вещи, и пр.

В такой, лирической позиции те авторские оценки душевных качеств героя, которые в повествовательной позиции выглядят декларативными, перестают быть такими: они становятся элементами лирической концепции, частью лирического сюжета, подобно тому как в стихотворении частью его сюжета становится любое сравнение, метафора или словесно выраженная авторская мысль. В общем же художественном итоге «голословность» этих характеристик (то, что автор не показывает нам «мечтам невольную преданность» и другие черты Онегина, а лишь называет их) означает, что «показать» эти черты и невозможно: ясные автору в силу «личного знакомства» с героем, для нас они могут быть лишь слабо различимы сквозь пелену описываемого образа жизни, который их нивелирует, а может быть — и деформирует, и искажает.

Эта нивелирующая и искажающая сила, делающая человека безликим, и есть предмет особого внимания автора.

Безличность не есть неопределенность. Это подмена определенности личностной определенностью унифицированной. Светскую жизнь, в которую окунулся Пушкин после окончания Лицея (широко известную и по стихам этого периода, и по воспоминаниям современников), жизнь, по поводу которой его старшие собратья по литературе опасались, что он «промотает» свой талант, и о которой он сам позже не раз вспоминал с раскаяньем, П. Анненков характеризует именно как безликую стихию:

«С неутомимой жаждой наслаждений бросился молодой Пушкин на удовольствия столичной жизни. С самых ранних пор заметно в нем было постоянное усилие *ничем не отличаться от окружающих людей* и идти *рядом с ними.* Запас страстей, еще не растраченных и не успокоившихся от годов, должен был, разумеется, увлечь его за *общим потоком... Господствующий тон* в обществе тоже совпадал с его наклонностями... беззаботная растрата ума, времени и жизни на знакомства, похождения и связи всех родов,— вот что составляло основной характер жизни Пушкина и *многих его современников.* Он был в это время *по плечу каждому* — вот почему до сих пор можно еще встретить людей, которые сами себя называют друзьями Пушкина, отыс-

кивая права на это звание в *общих забавах* и рассеянностях эпохи... Жизнь шла своим чередом и *по заведенному порядку»* [1].

Подобный образ жизни и дан автором герою — здесь их *близость,* которая, однако, как уже говорилось, относится к *прошлому,* к описываемому автором времени. Само же «описание светской жизни» дается *в другое время;* и под покровом внешней бессюжетности и каприччиозной «болтовни» первой главы развивается лирический сюжет, основанный на том, что автор изменился в отношении к онегинскому — стало быть, и своему — образу жизни. Иными словами — изменилось авторское миросозерцание.

4

Среди элементов, из которых складывается поэтический, образный сюжет первой главы, самый заметный — перечисления. Перечисляются знания и умения героя, способы обольщения, занятия в течение дня, различные предметы и т. д. Это создает необычайную густоту и тесноту того мира, в котором существует герой: все то поэтическое пространство, которое могла бы занимать личность, занимают вещи и отдельные элементы жизни, целостность подменяется множественностью, внутреннее внешним, духовное материальным. Герой и его мир предельно опредмечены и овеществлены, свободного пространства не остается.

Обилие перечней должно предполагать наличие какого-то образного средоточия: главные элементы поэтики произведения у Пушкина, как правило, находятся в связи с некоторым опорным, центральным образом или мотивом, словно бы кристаллизующим основной поэтический принцип, источающим его из себя, работающим подобно сердцу, которое гонит кровь по всему организму.

Мы найдем это средоточие в «дне Онегина», который занимает центральную часть главы и является основным материалом для построения образа героя как образа жизни героя. Ежедневный круг этой жизни состоит из семи фаз: первая из них — «Бывало, он еще в постеле», последняя — «Спокойно спит в тени блаженной». Собственно же день Онегина — это пять фаз: гулянье — обед — театр — кабинет (переодеванье) — бал. Вторая и предпоследняя фазы —

---

[1] Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, с. 40—41.

обед и кабинет — как раз и дают нам центральный мотив, кристаллизующий и источающий поэтику перечня. Этот мотив — *стол*.

Вначале — обеденный стол: «roast-beef окровавленный», ананас и прочее; затем — туалетный стол, загроможденный предметами «роскоши и неги модной», от фарфора и бронзы до щеток тридцати родов. Симметрично расположенные относительно центральной фазы — театра, впечатляющие перечни того (в медицинских терминах — «внутреннего» и «наружного»), что находится на двух столах,— опоры образа онегинского дня, остов образа жизни, воплощенного в этом дне. Описанию обоих столов сопутствует ярко выраженный географический обертон: английскому начертанию слова ростбиф, французской кухне, страсбургскому пирогу и лимбургскому сыру откликается, на туалетном столе, целая географическая симфония: от Лондона и Парижа до Царьграда, от «балтических волн» до русского леса и сала — весь мир просится на стол, взывает, чтобы им насладились. В конце туалетного перечня вспыхивает слабый, казалось бы, но достаточно ясный идеологический ореол, венчающий тему наслаждения благами мира и исходящий от упоминания Руссо. Ореол этот разрастается и становится ярче благодаря шестому авторскому примечанию: в нем приводится убийственно длинное — на фоне ничтожности предмета — размышление автора «Исповеди» относительно ногтей и белил, которое Пушкин тут же пародирует комически-глубокомысленной «полемикой»: «Грим опередил свой век: ныне во всей просвещенной Европе чистят ногти особенной щеточкой». Этот издевательский пассаж, да еще в сочетании с безобидной, на первый взгляд, шуткой — озорною игрой созвучий:

Защитник вольности и *прав*
В сем случае *совсем неправ,—*

дает резко ироническое освещение прославленному имени «защитника» «естественного права», а всю «географию» столов стягивает к «просвещенной Европе».

На фоне мотива стола соответственный облик приобретает все относящееся к герою, в том числе и обширный каталог его знаний и умений, грандиозное меню гурмана «страсти нежной» и вообще весь онегинский день, включая не только *обед* и *кабинет,* но и *балет,* который входит в дневной, и чуть ли не обеденный, рацион наравне с жиром *котлет* и трюфлями, роскошью юных *лет*.

Выделенные слова рифмуют вовсе не случайно: такою рифмой пронизан весь «день Онегина», почти с самого начала, где в унисон звучат два знаменательных слова:

Пока недремлющий *брегет*
Не прозвонит ему *обед*.

Звук этот монотонно и глухо сопровождает описание обеденного стола, являясь как в демонстративном, так и в скрытом (изменение падежа) виде:

И трюфли, роскошь юных *лет*,
Французской кухни лучший *цвет*...
Залить горячий жир *котлет*,
Но звон *брегета*...
Что новый начался *балет*.

То же — в описании кабинета с туалетным столом:

...уединенный *кабинет*...
Одет, раздет и вновь *одет*...
Все украшало *кабинет*
Философа в осьмнадцать *лет*.

То же — опять как в явной, так и в скрытой форме — в «несостоявшемся» описании наряда Онегина:

В последнем вкусе *туалетом*...
Я мог бы пред ученым *светом*...
Но панталоны, фрак, *жилет* —
Всех этих слов на русском *нет*...

Тот же «ход часов... однозвучный» сопровождает героя, когда он подъезжает («не то в *предмете*... в ямской *карете*...») к дому, в котором состоится бал и у которого

Двойные фонари *карет*
Веселый изливают *свет*...

Это только один пример того, как, казалось бы, частный компонент поэтики не только аранжирует идейный сюжет, но и формирует его. Эхо брегета, возвестившего сначала обед, а потом балет, звучит на всем протяжении онегинского дня, мертвый механизм управляет всею жизнью героя и ее предопределяет:

Проснется за полдень, и снова
До утра жизнь его *готова*...

Именно этот итог непосредственно, в следующей строфе, подводит к теме хандры. И здесь рифменный круг начинает замыкаться, эхо становится особенно точным — вот-вот по-

вторится символическая пара «брегет — обед», и все начнется сызнова:

Но был ли счастлив мой Евгений,
Свободный, в цвете лучших *лет,*
Среди блистательных *побед,*
Среди вседневных наслаждений?

Погоня за наслаждениями (уже не раз отмечалось, что Онегин и в самом деле всегда спешит: «помчался», «полетел», «стремглав... поскакал», «взлетел», снова «стремглав... поскакал») превращает жизнь в ряд механических движений.

Жизнь героя движется по замкнутому кругу, тема его идет по ниспадающей. Тема автора поступательна и движется по восходящей. Оппозиция героя и автора, в то же время связанных между собой,— главная движущая сила лирического сюжета, его композиционный и идейный стержень. Автор, как уже говорилось, постепенно вытесняет Онегина как главного героя.

В первой трети главы авторское присутствие осуществляется главным образом в общем тоне изложения и в отдельных коротких наскоках: «Друзья Людмилы и Руслана!», «Онегин, добрый мой приятель», «Там некогда гулял и я», «Как мы ни бились...» и пр., в том числе — пассаж об Овидии, совершенно как будто бы спонтанный, когда автора, неожиданно не только для читателя, но чуть ли и не для него самого, вдруг несет в Молдавию (где сейчас автор как раз находится: «Писано в Бессарабии»,— сказано в первом примечании), в Италию, к началу нашей эры,— а между тем судьба «страдальца», несчастного автора «Науки любви», не только намекает на ссылочное положение автора романа, но тут же и дает фон и истинную цену любовным забавам героя.

Впервые во всеоружии своих полномочий героя-автора, строящего рассказ так, как ему нужно, рассказчик выступает в центральной фазе онегинского дня — эпизоде театра. Он забирает себе взгляд на театр, оттесняет Онегина в сторону, как бы не позволяя ему и это превратить в блюдо, и дает (внешне тем же приемом перечня) свое описание, свое видение «волшебного края» в тонах высокой патетики и лирики. Он заменяет пространство и время героя своим собственным временем и пространством, перемещает сюжет к себе, в ссылку, и организует его вокруг своих собственных переживаний и размышлений. Он обращается к петербургским актрисам («Мои богини! что вы? где вы?»), мечтает о воз-

вращении («Услышу ль вновь я ваши хоры?»), опасается, что ко времени этого возвращения на петербургской сцене произойдут перемены, что «взор унылый не найдет Знакомых лиц...», и ему останется «зевать И о былом вспоминать».

О чем же он вспоминает? Вот о чем: «Театр уж полон; ложи блещут...» В ссылочное авторское *настоящее* вложено ожидаемое, мечтаемое послессылочное *будущее,* а в это будущее — вспоминаемое доссылочное *прошедшее,* «былое», в котором все «богини» на привычных местах и блистает Истомина. Описание «Театр уж полон...» принадлежит *не рассказу о герое,* а *лично рассказчику* и в качестве личного воспоминания, входит в авторское время. И вот в этот вспоминаемый и мечтаемый автором «былой», доссылочный петербургский театр, где танцует Истомина и гремит овация («Все хлопает»),— «Онегин входит...».

Жизнь героя, его плоские, замкнутые в круг время и пространство включены в объемное и многомерное авторское время и пространство в качестве «былого» его аспекта — былого и в хронологическом смысле, и в идеологическом. Миры героя и автора внешне связаны между собой, но внутренне противопоставлены:

...И, устремив на *чуждый* свет
Разочарованный *лорнет,*
Веселья зритель *равнодушный,*
Безмолвно буду я *зевать*
И о былом воспоминать?

Двойной *лорнет* скосясь наводит
На ложи *незнакомых* дам...
...на сцену
В *большом рассеянье* взглянул,
Отворотился — и *зевнул,*
И *молвил...*

Эти реакции автора и героя, обрамляющие строфу об Истоминой, внешне почти одинаковы. Поводы же их прямо противоположны: то, что для автора полно жизни и красоты, скучно объевшемуся герою. Автор опасается: «Другие ль девы, *сменив, не заменили* вас?» — с точки зрения героя, «Всех пора *на смену»;* автор восхищенно вспоминает, как балерина *«ножкой ножку* бьет»,— герой «Идет... *по ногам».* Автор вдохновенно описывает «волшебный край» и «душой исполненный полет» русской Терпсихоры — после появления Онегина и его реплики картина, только что исполненная чудес, мгновенно меркнет:

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят...
...Еще не перестали топать,
Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать...

В присутствии героя волшебство распадается, его взгляд убивает поэзию, как смертоносный взор Горгоны.

Об «антипоэтическом характере главного лица» Пушкин специально предупредил читателей первой главы в предисловии (хотя особой нужды в этом, казалось бы, не было: портрет «глубокого эконома», предпочитающего Адама Смита Гомеру и Феокриту, не могущего отличить ямба от хорея и пр., набросан достаточно резкими чертами). Антипоэтичность — выражение безличности, почти «массовости» героя и образа его жизни. Антипоэтический герой не может быть воссоздан автором иначе как через воспроизведение внешнего быта, включая буквальные перечни предметов, которые можно потрогать руками. В антипоэтическом человеке почти нет «внутреннего человека», и автор вынужден словесно убеждать нас в том, что герой не так пуст и мертв, как кажется, что в нем есть какие-то внутренние возможности.

С темы антипоэтичности и начинается у Пушкина (в его статье 1834 года «О ничтожестве литературы русской») знаменитая инвектива: «Ничто не могло быть противуположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя...»

5

Масштабы поворота, происшедшего в пушкинском понимании мира и человека и отразившегося в первой главе, уясняются на фоне того миропонимания и той «антропологии», которые складывались в Европе на протяжении веков, обрели идейную опору в эпоху Ренессанса, получили к XVIII веку четкое (порой крайнее и откровенное, порой опосредствованное и облагороженное) выражение в философии и идеологии рационализма и были усвоены в послепетровской России. Миропонимание это довольно наглядно представлено в пушкинском творчестве раннелицейского периода и первого семилетия — правда, в таком качестве, которое затрагивает нередко лишь первый, поверхностно-идеологический слой произведения, не проникая в его поэтическую глубину, а к тому же главным образом в расхожих преломлениях соответствующей «житейской философии» («Миг блаженства век лови» и другие вариации гедонистически истолкованного горацианского «carpe diem»).

Впрочем, порой именно расхожие штампы и практические житейские применения точнее и прямее раскрывают исходные посылки — а стало быть, и суть — иного миропо-

нимания, чем это делает его философский и идеологический язык. Так, например, философия рационализма нередко провозглашала священность (или даже мудрость) «Природы» (или — Рока, или даже — Провидения, поскольку с «Природой» отождествлялось все мироздание), но, как показывает «житейская философия» этой эпохи, такие декларации систематически-философский смысл имели лишь в теории, а переходя в область жизненной практики, оказывались метафорой. Коллизию «страстей» и «разума», возникавшую в этой практике на каждом шагу, «житейская философия» истолковывала вовсе не в плане мудрости Провидения, а в плане вечной *косности* мироздания, могущества *естества* в нем. Если что и ограничивало возможности «рацио» в мире, то это именно косность сплошного, тотального естества, составляющего мироздание: ведь и «Верховный Разум», декларируемый рационализмом, есть не более чем слепок с того же человеческого «рацио» («...будто Существу существ есть дело до того, в том ли или в другом месте находится данное соединение нескольких частиц материи»,— иронически говорит Вольтер в «Простодушном», отвечая на доводы, приводившиеся обычно против самоубийства).

Из ограниченности возможностей человека следовало, что и сам венец творения — тоже прежде всего сплошное естество, «образ и подобие» «Природы» — правда, подобие одушевленное, осознающее себя; однако сама одушевленность понималась как наличие «разума», «рассудка» — того самого человеческого «рацио», которое стремились приписать и «Природе». Такая одушевленность давала человеку единственно возможное в этом случае самосознание — осознание себя как... разумного естества, «образа и подобия» «Природы», наделенного «рассудком» [1].

Получался, таким образом, порочный круг, из которого философская система рационализма выхода найти не могла. Понятно, в частности, что она не могла создать, рядом с древним понятием «естественного права», концепции какой-нибудь «естественной обязанности» человека, хотя нравственная необходимость чего-то подобного ею остро ощущалась. «Житейская философия» эпохи подходила к вопросу проще, и порочного круга для нее не существовало: ведь у *естества* никаких «обязанностей» быть и не может, у естест-

---

[1] «...Человек не просто животное, но животное, которое *рассуждает»* (Дидро, «Естественное право»); «...Все в нас — физическое.., мы — машины провидения» (Вольтер, «Простодушный»).

ва имеются только *потребности* (в случае чрезмерности — «страсти»), а значит — и «естественное право» эти потребности удовлетворять. Это была своего рода философия *потребления мира человеком;* в черновиках романа «Бесы» Достоевский окрестит ее «пищеварительной философией».

Неудивительна сложность и запутанность отношений рационалистического миропонимания с нравственностью: «Все высокие чувства, драгоценные человечеству, были принесены в жертву демону смеха и иронии, греческая древность осмеяна, святыня обоих заветов обругана...» — напишет Пушкин в статье «О ничтожестве литературы русской»; с одной стороны — нравственный релятивизм, «ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и площадная» (там же), с другой «скучная проповедь» (там же), абстрактный морализм — абстрактный потому, что нравственные ценности (необходимость которых была «рассудку» очевидна) из этого воззрения «естественным» образом не вытекали. Разрешить это противоречие возможно было только на почве взаимокорысти, своего рода разумного эгоизма, который хорошо выражался в излюбленной Екатериной II формуле: «Живи и жить давай другим»,— чтобы «другие» в свою очередь давали жить тебе. Из этой жизненной философии, в сущности, и вытекает тезис, сформулированный в изречении Неккера (эпиграф к четвертой главе «Евгения Онегина»), который обычно переводится: «Нравственность — в природе вещей». «Природа вещей», помимо прочего, состоит в том, что Homo Sapiens не один на свете, что людей — много, что индивидуум обречен жить среди «других», имеющих свои «потребности» и, соответственно, свои «права», которые он вынужден учитывать из своей же собственной корысти.

Поэтому рядом с феноменом «естественного права» возникает *искусственный* феномен *морали* — внеположного индивидууму, рассудочно-императивного, а потому абстрактного кодекса *правил общежития,* призванных не столько очеловечивать «человека разумного», сколько ограждать его права от посягательств собратьев. Не следуя из «пищеварительной философии» органически и свободно, вытекая из нее лишь рассудочно, «мораль» была вынужденным выходом из той безвыходной коллизии, какой являлось для такой философии наличие «других».

Эти сложности были, понятно, обусловлены тем, что, порожденная индивидуалистическим сознанием, вся «система» строилась на *«отдельном»* человеке и на него же ориентировалась: *человеческая общность* учитывалась в ней не в он-

тологическом плане, а лишь тактически; отсюда и «мораль» была не столько функцией совести, сколько своего рода «общественным договором» [1].

На этой почве и получила свое расхожее оформление знаменитая коллизия «чувства и долга», где «чувство» мыслилось как собственное достояние свободного, отдельного «естества», его «право», а «долг» — как внешняя обязанность по отношению к правам и потребностям «других». «Чувство» требует осуществить «естественное право», «долг» призывает «искусственно» им поступиться. Понятно, что для индивидуалистического сознания такая коллизия не может разрешиться внутренне-свободно, но только внешне и принудительно, путем насилия человека над своей «природой», в пределе — трагически для него.

Глубокий прозаизм описанной концепции человека — «потребителя вселенной» — несомненен, он бросается в глаза: индивидуализм вообще крайне прозаичен, и прозаична всякая земная корысть; отсюда — громадная роль категории *чести,* занимающей промежуточное положение между корыстью и совестью и выполняющей функцию поэтизирования и украшения позиции одного индивида в глазах «других», придания ей вида некоторой надындивидуальной высоты (ср. размышления о чести в шестой главе «Онегина»).

Новый, романтический индивидуализм лишь внешне выглядит противоположностью рационалистическому. Разница в том, что если в «старом» воззрении трагическая неразрешимость взаимоотношений человека с миропорядком отчасти приглушалась моралью, то романтический индивидуализм отбросил эту моралистическую половинчатость, взглянул прямо в лицо трагизму существования «отдельного» человека в мире и всем понятиям, воспринятым от «старого» воззрения, придал предельную остроту. В крайних своих проявлениях он отнял у «Природы» «священные» титулы, декларативно приданные ей рационализмом, а скрытое убеждение последнего в косности «Природы» претворил в открытую и наступательную идею *несовершенства мира,* неспособного удовлетворить все потребности «человека разумного». Как преемственность, так и новизна романтического индивидуализма по отношению к рационалистическому ярко воплощены Пушкиным в «Цыганах»: «Нет, я не споря От *прав* моих не откажусь, Или хоть мщеньем *наслажусь!*»

---

[1] Поэтому, кстати, la morale в изречении Неккера вернее переводить как «мораль», а не как «нравственность».

Все главное для «старого» мышления — «наслаждение» и «право» — в «новой» житейской философии сохранено и агрессивно заострено. Место рационалистической рефлексии (когда грустной, когда иронической) над всесилием «страстей» заняло их обоготворение: обилие «страстей», их сила, а главное — неуправляемость стали признаками крупной личности.

Безвыходное положение «отдельного» человека в данном ему несовершенном мире породило, с одной стороны, мрачную разочарованность, демоническую гордыню, с другой — мятежную экспансию героического самоутверждения, культ силы, ставящей себя выше искусственных моральных норм; не случайно Пушкин, как и многие его современники, склонен ставить рядом с именем Наполеона имя Байрона (разумея последнего не как личность, а как знамя определенных умонастроений). Что касается коллизии индивидуума и «других», то она получила наконец «естественное» разрешение,— оно отчеканено во второй главе романа:

Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.

То, что в «Демоне» дано как мировоззренческая формула: «На жизнь *насмешливо глядел»,*— здесь выражено как формула поведения:

Мы все *глядим в Наполеоны;*
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно...

То, что когда-то было «правом» царей, может узурпировать всякий, кто не в силах совладать со своими «потребностями» и эгоистическими «страстями» — будь то сластолюбие или властолюбие. «Образцом» поведения «царя природы» становится в «житейской философии» не столько «царская власть», в идеале предполагавшая разум и человечность, сколько *потребление власти* над окружающим миром, включая себе подобных (снова вспомним Алеко), «присвоение» власти, узурпаторский произвол — в тех пределах, которые поставлены личности ее «природными» возможностями.

Нам *чувство* дико и смешно,—

заканчивает Пушкин свои размышления, ознаменованные именем Наполеона. «Чувство» здесь — вовсе не проявление

«потребностей» и «страстей» эгоистического «естества», разъединяющего одного человека с «другими», а качество, очеловечивающее человека в единении и взаимопонимании с «другими», в любви к ближним, не отделяющей «одного» человека от «другого», «чувство» от «долга». Для понимания романа, в первую очередь Татьяны, это имеет первостепенное значение. Все споры, все недоуменные или осуждающие взгляды в сторону Татьяны в связи с ее поведением в последней главе объясняются тем, что поступки Татьяны рассматриваются в привычном плане борьбы «чувства» и «долга». Но это не коллизия Татьяны — миросозерцание ее коренным образом отличается от описанного выше. Чувство Татьяны к Онегину вовсе не «борется» с долгом, совсем напротив: Татьяна расстается с Онегиным *во имя любви к нему,* ради него — и в этом столкновении героя с совсем иными, незнакомыми ему основаниями нравственной жизни заключается весь смысл финала романа, начатого автором в пору кризиса 20-х годов.

Мировоззренческое содержание этого кризиса, породившего замыслы «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина», положившего начало зрелому творчеству Пушкина, следует, исходя из всего сказанного, определить как выяснение поэтом отношений с господствующими житейскими воззрениями эпохи, которые можно условно определить как философию *потребления мира человеком,* «узурпации вселенной»[1],— в том виде, как сказывалась она в философских системах, в крайних и исключительных практических проявлениях (Наполеон и его культ), в литературных воплощениях и моральных построениях; наконец, в расхожих и «массовых» приложениях — в *образе жизни,* диктуемом взглядом на мироздание как на предмет потребления. Для такого образа жизни характерно стремление «с жизни взять возможну дань» («Сцена из Фауста»), уныние при невозможности получить «дань» побольше, разочарование в жизни, бунт против «несовершенства» мира и людей и пр. Человек, воспитанный в традициях такого миропонимания, озабочен, как правило, тем, чтобы как можно полнее осуществить свои «права», прежде чем обратиться в горсть праха. Этот человек

И жить торопится, и чувствовать спешит.

Таков, как мы помним, эпиграф к первой главе романа.

---

[1] Usurpo *(лат.)* — употребляю, пользуюсь.

6

В первой главе Пушкин демонстрирует «неудачу» в создании образа живого человека; «неудача» словно бы заранее запланирована им, введена в художественный замысел: *такой* и живущий *такою жизнью* герой и не может быть «живым». «Лица», в сущности, еще нет, оно собирается из отдельных деталей внешней жизни, тем самым демонстрируя свой распад — как распадается на отдельные мертвые детали волшебство театра под взглядом Онегина,— и вот в таком процессе собирания-распада является читателю.

Прямым историко-философским комментарием к первой главе может служить рассуждение молодого Ивана Киреевского в знаменитой статье 1832 года «Девятнадцатый век», той самой, из-за которой был запрещен его журнал «Европеец»:

«В конце осьмнадцатого века... господствующее направление умов было безусловно разрушительное... Замечательно, что даже мысль о новом, долженствующем заступить место старого, почти не являлась иначе, как отрицательно... Под свободой понимали единственно отсутствие прежних стеснений... царством разума называли отсутствие предрассудков или того, что почитали предрассудками,— и что не предрассудок перед судом толпы непросвещенной? Религия пала вместе с злоупотреблениями оной, и ее место заступило легкомысленное неверие. В науках признавалось истинным одно ощутительно испытанное, и все сверхчувственное отвергалось не только как недоказанное, но даже как невозможное. Изящные искусства от подражания классическим образцам обратились к подражанию внешней неодушевленной природе... В философии господствовал грубый, чувственный материализм. Правила нравственности сведены были к расчетам непросветленной корысти. Одним словом... вся совокупность нравственного быта распадалась на составные части, на азбучные, материальные начала бытия» [1].

Составляя ближайшую параллель к художественной концепции первой главы, оценка эта во всем существенном совпадает с пушкинской («О ничтожестве литературы русской»).

---

[1] Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 81—82. Впервые тему распада (в ином аспекте) усмотрел в I главе «Евгения Онегина» исследователь-непрофессионал (то есть не профессиональный литературовед) Вяч. Резников в своей пока не опубликованной работе.

«Но это направление разрушительное, которому ясным и кровавым зеркалом может служить французская революция, произвело в умах направление противное...» — продолжает Киреевский. «Направление противное» в первой главе связано с темой автора, и это обнаруживается именно в эпизоде театра как центральном моменте онегинского дня, где распад «на составные части, на азбучные, материальные начала бытия» происходит наиболее наглядным образом. Появление героя в театре после восторженного описания автором танца Истоминой знаменуется точкой — разрубающей строку пополам («Все хлопает. Онегин входит»), резко отделяющей автора от Онегина, дающей спад в жестко прозаическую тональность («Идет меж кресел по ногам») — и явственно интонируется досадой. Вспоминаются слова Печорина об умершей и отсохшей половине души, которую он «отрезал и бросил»; лермонтовский герой говорит это о лучшей половине своей души — с автором «Онегина» дело обстоит наоборот: Онегин — а точнее, «онегинское»,— это то, от чего автору хотелось бы избавиться.

Шаг духовной жизни Пушкина был чрезвычайно широким, становление новой жизненной позиции — драматичным, но решительным, самооценки — бескомпромиссными; однако встать на практике выше культа «вседневных наслаждений» было для молодого, полного физических сил человека, в котором «естество» не очень хотело жертвовать собою «духу», непросто. Эти сложные отношения «внешнего» человека с «внутренним», практики с идеалом накладывают отпечаток на отношения автора с героем, на всю поэтику первой главы как искреннего лирического произведения.

В свете этой внутренней проблемы автора и следует, очевидно, оценивать роль центрального авторского отступления. Завладев наконец в самой середине главы обширной территорией в пять строф, автор роскошно разбрасывает по этой *одной десятой текста* знаменитую «оду» о женских ножках, которая выглядит изумительно красивым, но не совсем понятным излишеством, предметом роскоши, вроде «фарфора и бронзы на столе» Онегина. Лирически-исповедальная роль этого отступления становится яснее, если увидеть, что в нем рядом с самой задушевной лирикой и глубоко скрытым драматизмом соседствует тончайшая, чуть ли не полупародийная ирония по отношению к своим собственным переживаниям, а самая искренняя и бурная страсть — с некоторой гастрономией чувств, и все вместе производит впечатление пышной, захватывающей и вдохновенно поставленной

феерии, ибо речь идет, судя по контексту, не столько о *любви,* сколько о «наслаждениях». Это достаточно ясно из всего ослепительно-чувственного и подсвеченного юмористической рефлексией колорита отступления. Тонкость хода здесь в том, что поэтическая и идейная функция отступления о ножках — это именно функция *как бы излишества,* которое, однако, предлагается читателю не для безотчетного художественного гурманства, а для осмысления *именно в качестве такового «излишества»,* «предмета роскоши». С особым размахом развернутая, тема ножек с особым же треском захлопывается в ироническом заключении: «Обманчивы... как ножки их»,— а в финале главы, говоря о том, что «явилась муза», автор находит необходимым упомянуть, что перо его «не рисует... Ни женских ножек, ни голов». Вместе с тем это отступление дает образу автора обаяние брызжущей полноты жизненных сил и свежести чувств (по-своему проявившейся до этого в эпизоде театра), решительно отличающих его переживания от холодного и механического донжуанства героя.

Искренность и полнота самораскрытия автора как человека горячего и страстного, доступного увлечениям и безумствам, особенно сильно подчеркивает высоту и жизненную трудность его нравственной позиции, его нового взгляда на жизнь и на себя, его нового идеала — идеала свободы от ига собственных страстей, чувственных привычек и рефлексов «естества».

Свободе, этой главной теме автора, тесно в овнешненном и опредмеченном онегинском мире, с его «грубым, чувственным материализмом» (Киреевский); на протяжении всей главы тема автора, ворочаясь в ее тексте, как ребенок в чреве матери, пробивается к читателю. И как раз тогда, когда героя постигает наконец хандра, автор окончательно берет инициативу в свои руки — начиная с величественного отступления, имеющего вершину в строфе: «Придет ли час моей свободы?». Здесь проясняется ключевой образ, играющий в теме автора ту же центральную роль, что мотив стола в теме героя. Это—*море,* излюбленный пушкинский символ простора и свободы, совершенства и гармонии мироздания (ср. в восьмой главе: «Глубокий, вечный хор валов, *Хвалебный гимн* Отцу миров»). В противовес «обеденной» и «туалетной» географии героя возникает грандиозная парабола чуть ли не на полземли — полет из России, через Италию, «Альбион» и «небо Африки моей»—обратно в Россию, «Где сердце я похоронил».

Пространственные масштабы здесь (как и временные в эпизоде театра)—только материал, метафора свободы духа.

У героя все гораздо проще:

Онегин был готов со мною
Увидеть чуждые страны...

Прозаический слом точно так же резок, как и при появлении героя в театре, но, в отличие от эпизода театра, вдохновенная картина, созданная автором, здесь вовсе не омертвляется, не распадается, не уходит в небытие. Происходит совсем иное; в построенном автором новом и необычайно высоком контексте прозаизм «реакции» Онегина *переводит его на положение второстепенного героя:* смерть его отца и дяди, разлука с автором, приезд в деревню и разочарование в ней — все это дается в четырех строфах не то что скороговоркой, но все же как бы в порядке *отступления* от главной, авторской темы: оставив героя наедине с самим собой и с хандрою, которая бежит за ним «Как тень иль верная жена», все шесть последних строф автор оставляет в своем распоряжении и, в явном контрасте с онегинской темой, начинает прямо с разговора о творчестве и свободе.

Замечательно, что половину из этих шести строф он отводит добродушной, но решительной полемике с идущим от времен Ренессанса секуляризованным представлением о творчестве как области чисто личных интересов художника, связанных прежде всего со «страстью нежной», «благосклонной улыбкой прекрасного пола» и пр.: в отличие от тех, кто с помощью «священного бреда» поэзии умел управляться со своими сердечными делами, «муки сердца успокоил, Поймал и славу между тем»,— для него творчество предполагает ясность ума и спокойствие души («Прошла любовь, явилась муза, И прояснился темный ум...»), оно является областью свободы от затемняющей личной «корысти» и замкнутости на себе. Замечательно также и то, что эта речь автора, в сущности, прямо продолжает тему воображаемого путешествия, которое автор только что «закончил» «Под небом сумрачной России»,— ибо разговор теперь идет на совершенно новой почве — в атмосфере «деревенской тишины»: именно тут дается тональность эпиграфа к следующей главе — «O rus!.. О Русь!» Герой в этих заключительных строфах упоминается лишь единожды — но по принципиально важному поводу, — впервые ясно и открыто сказано:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной.

«Разность» устанавливается на примере отношения к деревне, которая для автора является корнем и фундаментом родины, почвой и источником творческих сил, и в которую «петербургский молодой человек», воспитанник monsieur l'Abbé, приезжает чужим и остается ей чужим (тема России в дальнейшем развернется в Татьяне, и «разность» между героем и автором заново будет воспроизведена в их разном отношении к «верному идеалу»).

Таким образом, в первой главе развиваются параллельно *два сюжета*, соответствующие *двум временам*. Описываемому времени соответствует *повествовательный сюжет*; времени писания главы — *поэтический сюжет*. Повествовательный сюжет формируется прямым описанием жизни героя, складывается из его действий и событий его жизни и развивается вяло, находясь как бы на грани исчезновения, угасания. Поэтический сюжет складывается как в лирическом стихотворении: поэтический ход, образ, метафора, словесная формула, система рифм, вообще любое поэтическое высказывание может здесь играть роль события.

Направленность двух сюжетов — противоположная; это подчеркивается тем, что если в повествовательном происходит сближение автора и героя («С ним подружился я в то время»), то в поэтическом — их расхождение («Всегда я рад заметить разность...»). Есть, впрочем, точка, где происходит пересечение сюжетов:

Но скоро были мы судьбою
На долгий срок разведены.

В повествовательном контексте это связано с семейными обстоятельствами Онегина, в автобиографическом «домашнем» подтексте автора — с его ссылкой. В символическом же плане здесь происходит властный прорыв поэтического сюжета в повествовательный: в расставании автора с героем событийно материализуется их «разведение» как идейно-духовных и жизненных позиций, обнаруживших свою «разность» вполне. Поэтический сюжет тут явственно выступает не как «второй», а как «первый», главенствующий и диктующий; «лирические отступления» — это области наибольшего сгущения «событий» поэтического сюжета, сосредоточения авторской направляющей лирической воли.

Другими словами, поэтика первой главы есть поэтика *не повествования*, а *большого стихотворения*.

Если взглянуть на первую главу как на лирическое стихотворение и лирический сюжет, то ярко выступят две основные темы, противостояние и борьба которых этот сюжет и образуют. Это — тема жизни, ее полноты, открытости, свободной устремленности и тема смерти — глухой замкнутости и бесперспективности.

С темы смерти начинается глава, начинается роман «Евгений Онегин». В первой строфе, в единственном на всю главу и потому необыкновенно важном монологе, герой *ожидает смерти* родственника; он готов, «денег ради, На вздохи, скуку и обман». Он загодя недоволен возможными заминками с кончиной дяди, он призывает черта скорее забрать его и вообще считает смертельную болезнь дяди единственным, за что можно его «уважать». Живой человек ему неинтересен и не нужен.

Первая строфа — в известном смысле ключевая для концепции первой главы как «целого», а во многом — для всего романа. Почти одновременно с «началом большого стихотворения» было написано другое стихотворение — «Демон». Сопоставить их важно потому, что в них сходны основные события:

Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осеня,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня.
Печальны были наши встречи...

Но был ли счастлив мой Евгений,
Свободный, в цвете лучших лет,
Среди блистательных побед,
Среди вседневных наслаждений?
...русская хандра
Им овладела понемногу...

Стихотворение «Демон» можно назвать метафорическим конспектом первой главы романа, своего рода клеткой, содержащей «генетический код» «начала большого стихотворения».

Предисловие к первой главе появилось в 1825 году. Тогда же была написана заметка о стихотворении «Демон»; в ней говорится об определенном *унифицированном миросозерцании* и об образе «вечного врага человечества», которого «великий Гете называет... духом отрицающим». И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух отрицания или сомнения и в сжатой картине начертал отличительные признаки и «печальное влияние оного на нравственность нашего века».

В том же 1825 году появилась «Сцена из Фауста», которая прямо с первых слов — «Мне скучно, бес» — связана с онегинской хандрой. «Отличительные признаки» «духа отрицающего», названные в «Демоне», получили воплощение в

Мефистофеле, а «печальное влияние оного на нравственность нашего века» — в Фаусте, который в погоне за наслаждениями жизни зашел в тупик. «Внезапная тоска» в «Демоне», «Мне скучно, бес» в «Сцене из Фауста», хандра Онегина — все это показатели того, что нечто, прикидывающееся жизнью и даже «наслаждением», сбрасывает свою ветхую плоть и обнажает скелет, на котором она держалась. Скелет этот — «дух отрицания или сомнения», презирающий жизнь, насмешливо на нее глядящий.

Тема смерти, мертвизны сопровождает героя на всем протяжении первой главы в виде разработки и модуляций (безличность, автоматизм жизни, подчиненной механизму часов, антипоэтичность). Мертвизна трансформируется то как сон, который на фоне пробуждающегося и трудового города, с этой бессмертной охтенкой, под которой «снег утренний хрустит», выглядит почти противоестественным («И утро в полночь обратя»); то проходит намеком в мимолетном мотиве «траурной тафты», похоронившей книги, а в эпизоде театра является уже как смертоносность и разрушительность; то возникает в описании хандры: «к жизни вовсе охладел» (рядом — мотив самоубийства, пусть и несостоявшегося). И наконец, в завершении повествовательного сюжета тема эта, соответственно, является в итоговом виде, — и, может быть, именно поэтому дается не лобовой декларацией, а скользяще-косвенно. Смысл концептуального образа, о котором пойдет речь, станет яснее, если посмотреть сначала, из какой почвы он вырос. Эта почва — строки, непосредственно предваряющие тему хандры:

До утра жизнь его *готова*...
...Но был ли счастлив мой Евгений...
Среди вседневных наслаждений?

(в «Сцене из Фауста» то же, но синтаксически перевернуто:

Ты с жизни взял возможну дань,
А был ли счастлив?)

Если поставить рядом онегинскую *«готовую»* жизнь и такую же жизнь Фауста, с которой взята «возможна *дань»,* то получится как раз тот итоговый образ, о котором идет речь:

Его нашел уж на столе,
Как *дань готовую* земле.

Как само собой понятно, к злополучному дяде это относится только в повествовательном плане, который в данном

случае является побочным; в сюжете же поэтическом и главном это аранжирует *тему героя,* который «к жизни вовсе охладел». Так рядом с обеденным и туалетным *столами* появляется еще и третий *стол,* но уже такой, на котором вместо яств гроб стоит. В поэтическом сюжете главы этот третий стол — вовсе не абстрактная философема XVIII века насчет быстротечности всякой жизни, а итог совершенно определенного жизнеотношения.

Автору принадлежит весь финал главы, устремленный к жизни, к творчеству. Линия героя не доходит до конца главы — упирается в смерть, стерегущую Онегина в облике хандры.

Дочитав главу до конца, мы обнаруживаем, что так еще и не знаем, что же такое Онегин как личность и сущность. Нам стало известно только «онегинское» — как образ жизни, как жизненная позиция, типовая и безличная.

Вместе с тем от нас не может укрыться, что автор относится к герою не так, как, казалось бы, заслуживает это странное существо, живущее бессмысленно и, в общем, бездарно. Более того. Как говорят на театре, «короля играет окружение». Пушкин «играет» в Онегине нечто очень значительное. Не показывая этого значительного, не имея возможности показать его, он создает герою «королевское окружение», относится к нему (при всей, достаточно частой, иронии по его адресу) как к некой крупной величине; мало того — говорит о своей привязанности к нему. Чем объясняется такое отношение?

Ответ, конечно, вовсе не в известных характеристиках: «Мне нравились его черты...» и пр. «Мечтам невольная преданность, Неподражательная странность И резкий, охлажденный ум» — это только названные автором особенности, которые «нравились». Ответ — в других, соседних словах:

Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я *в то время...*

«В то время» — значит тогда, *когда Онегиным овладела «русская хандра»,* «Недуг, которого причину Давно бы отыскать пора».

Этот «недуг», по-видимому, и есть свидетельство человеческой значительности героя. Судя по всей первой главе, «причину» автор «отыскал»: Онегин больше той жизни, которою он живет, и выше того отношения к жизни, которое им усвоено,— отсюда его болезнь. Болезнь — это борьба жизни со смертью. Онегин болен потому, что он живой и

полный сил человек, что где-то глубоко внутри он еще недостаточно поврежден духовно, что посреди смертоносного образа жизни и понимания жизни, или, как выражается автор, «средь пиров», был «неосторожен и здоров». Хандра Онегина — это страдание и мука не совсем еще умерщвленного в нем «внутреннего человека», его «здоровых» начал.

«С душою, полной сожалений» стоит герой на набережной Невы, уносясь «мечтой К началу жизни молодой» — к тем «виденьям Первоначальных, чистых дней», о которых Пушкин писал в 1819 году в стихотворении «Возрождение». Герой тоже тоскует о каком-то возрождении, о какой-то свободе: ведь метафора его жизни, данная тут же,— «тюрьма», а сам он — «колодник сонный».

Эти «сожаления», это страдание, эта мука и есть, по-видимому, то, за что автор любит героя, что дает автору надежду. Онегин близок ему своим ощущением — пусть неосознанным и смутным — высокого, но попранного человеческого назначения; именно в этом эпизоде появляется объединяющее «мы».

Но все же подлинную сущность Онегина мы, прочитав первую главу, можем только угадывать, знать ее нам еще не дано — мы узнаем только *онегинское*. Нам предъявлены внешние, натуральные приложения этой сущности, продемонстрирована типовая и массовая модель искажения личности и назначения человека, путаница ценностей, благодаря которой жизнь героя, «внутреннего человека» в нем, находится под угрозой, превратилась в «недуг». Недуг этот грозен тем, что он — только неосознанная органическая реакция. Онегин не знает, что его болезнь — это крах миропонимания; напротив, он убежден, что все на свете уже знает, что виновен несовершенный мир, что жизнь исчерпана им как таковая: тот, кто однажды видел зиму, весну, лето и осень, может умирать, ничего нового он уже не увидит, сказал Монтень.

«Недуг» героя, не осознаваемый им как недуг, создает угрожающую ситуацию, которая нависает над еще не начавшимся сюжетом романа: предоставляя «колоднику сонному» возможность проснуться и увидеть, что он стоит на грани духовной гибели, болезнь в то же время чревата опасностями для окружающих.

Таким образом, внешне (повествовательно) статичная, первая глава динамична поэтически, внутренне, потенциально. Она не есть «начало» сюжета в линейном смысле, она есть *зерно, в котором сюжет заключен*. То, что мы из нее уз-

нали, представляет собой нечто вроде опасного устройства, которое начнет работать, как только герой начнет действовать. Механизм еще «стоит», но он уже описан и художественно существует. Вот почему «начало большого стихотворения» «есть нечто целое».

7

Поэтическое, художественное движение «Евгения Онегина», при всей внешней поступательности хода романа, направлено не «вперед», вовне, а «внутрь» самого произведения. Роман направлен и обращен к своему заглавному герою, он совершается ради Онегина — как если бы у автора была цель показать герою, которого он любит и жалеет, его самого и его жизнь, обратить его глаза зрачками в душу. Между тем как в сюжете романа, в поступках Онегина работает смертоносный механизм, показанный в первой главе, а сам герой остается внутренне почти неподвижен и лишь реализует, воспроизводит те качества, как дурные, так и добрые, о которых мы знаем или догадываемся из первой главы,— роман углубляется в Онегина, все ярче и ярче показывая нам (а в то же время как бы и ему самому), что его трагедия, его болезнь, его умирание — от разности назначения и существования. Поняв, что «онегинское» есть «подражанье», «призрак», «пародия», Татьяна тем самым угадала, что Онегин и *онегинское* — не одно и то же, угадала, что Онегин живет не свою жизнь, что у него — другая, высокая сущность, заслоненная и искаженная «онегинским». Эта истинная сущность находится в сюжете романа на далеком потенциальном плане, она просвечивает лишь изредка,— в том, что Евгений «вчуже чувство уважал»; в том что по прочтении письма Татьяны «ч у в с т в и й пыл старинный Им на минуту овладел», в его честности и открытости с Татьяной; в том, что, «Всем сердцем юношу любя», «Он обвинял себя во многом», и что совесть, побежденная «честью», не совсем умерла в нем, и пр., и пр., и наконец — в трехстишии, раскинутом на весь роман:

«С душою, полной сожалений» — в первой главе;
«В тоске сердечных угрызений» — в шестой;
«В тоске безумных сожалений» — в восьмой.

Все это подлинное, но «неясно различаемое» находится в сфере возможного, но несбывшегося; воплощено совсем другое.

В музыке есть термин «basso ostinato» («упорный бас»), он обозначает произведение полифонического склада, в ко-

тором бас непрерывно повторяет одну тему, в то время как верхние голоса движутся свободно, видоизменяясь, варьируясь и образуя мелодии самостоятельного значения. В поэтическом сюжете романа нечто похожее на такой повторяющийся остинатный бас представляет собою тема смерти. Начатая первою же строфой и пронизывающая всю первую главу, она в дальнейшем сопровождает героя в самых разнообразных преломлениях и поворотах. Убийство Ленского есть область предельного сгущения этих мотивов, «упорный бас», прозвучавший в чистом виде, прорвавшийся в область «верхних голосов», в повествовательный сюжет.

То, что в шестой главе сказано о мертвом Ленском,— «А может быть и то: поэта Обыкновенный ждал удел... Пил, ел, скучал, толстел, хирел...» — все это можно отнести к живому Онегину. У него «обыкновенный удел» — пить, есть, скучать, хиреть в хандре, ждать смерти — и самому сеять смерть; ведь это не безобидный онегинский дядя, это — кипящая «в действии пустом» и склонная выплескиваться через край «великая праздная сила», если говорить словами Достоевского («Бесы», глава «У Тихона»).

А ведь «Быть может, он для блага мира... был рожден»!

«Кто ты, мой ангел ли хранитель, Или коварный искуситель...»,— глубиною души, «духовными глазами» Татьяна смотрит в самую суть, когда пытается мерить Онегина столь предельными мерами. Что-то очень высокое, очень духовное прозревает она в нем — и именно поэтому боится: «ангелу» нельзя изменить своему «чину», нельзя *упасть*. Сам же герой лишь смутно подозревает, какую Голгофу претерпевает в нем бессмертный человеческий дух, ставший «жертвой бурных заблуждений И необузданных страстей». И если бы Татьяне возможно было выразить в словах испытанные ею во сне боль и ужас за онегинскую душу, в которой бессмертие вседневно и ежечасно попирается смертью, она должна была бы воскликнуть словами, сказанными по поводу совсем другой жертвы и иных страстей,— словами, во время оно обращенными к изнывающему на кресте Иисусу:

— О Жизнь вечная! Как это Ты умираешь?!

Но ведь здесь мучимый и мучитель соединились в одном лице.

Роман движется в глубины души неподвижного героя — туда, где может забрезжить свет надежды на возрождение, выздоровление этой души,— и останавливается в тот момент, когда «Стоит Евгений, Как будто громом поражен».

Евгений стоит подобно Вальсингаму, погруженному, в финале «Пира во время чумы», «в глубокую задумчивость». «Буря ощущений», в которую «Теперь он сердцем погружен», означает, что поступок любящей его Татьяны показал ему, что существуют — не в мечтах, но в действительности — иные ценности, иная жизнь и иная любовь, чем те, к каким он привык,— и, стало быть, не все в жизни потеряно и можно «верить мира совершенству».

Что есть человек — игра «природных» стихий, «естественных» желаний и потребностей или нечто «сверхъестественное»? Именно эта проблема, проблема человека, поставлена перед Онегиным — и, стало быть, жертва Татьяны была необходима, была небесплодна.

Финал романа ставит героя перед вопросом о «новом небе и новой земле»; роман останавливается, прекращается в тот момент, когда возможность движения открывается перед героем.

«Вспомните выражение,— говорится в черновой рукописи «Бесов» Достоевского,— «Ангел никогда не падает, бес до того упал, что всегда лежит, человек падает и восстает».

8

«Евгений Онегин» пронизан пафосом национальной духовной жизни и национальной истории, возникающим на фоне глубочайших бытийственных проблем, «последних вопросов». С этим связан и его жанр. Сложные отношения автора с героем в истоке своем представляют собою *внутреннюю коллизию Пушкина,* вступающего в период зрелости, коллизию, в художественном выражении лирическую, диктующую жанр романа *в стихах;* в сущности же своей эта коллизия заключает в себе *общечеловеческий смысл,* и притом жгуче важный для судеб России,— и это дает «Евгению Онегину» его эпический план, в силу чего перед нами — *роман* в стихах.

Мистерия «скитаний», пророчество о которой Достоевский увидел в пушкинском романе, охватывает в русской литературе огромную типологию. Собственно говоря, вся *проблема человека* — его духовной жизни или духовной смерти — предстает у Пушкина как проблема *русского мыслящего человека послепетровской эпохи* — его назначения и судеб, его роли в судьбе страны и народа.

Проблема эта была поставлена в «Евгении Онегине» впервые, и поставлена в тот именно момент, когда шло ста-

повление самого типа русского мыслящего человека, в том смысле, который остается современным и для нас. Драматизм проблемы в литературе был реальным драматизмом становления и существования этого типа в сложнейших и специфичнейших условиях послепетровской России. Отсюда — та предельность в постановке вопроса, в силу которой большинство героев, «родоначальником» которых является Онегин, балансирует на грани духовной гибели; последнее отнюдь не означает, что русский мыслящий человек — это обязательно духовно гибнущий человек, совсем наоборот: создание Онегина и его литературных «потомков» суть акты беспощадной требовательности русского мыслящего человека к себе, предельной интеллектуальной отваги, величайшей совестливости и духовной высоты.

Автор «Евгения Онегина» отдавал себе отчет в том, что он участвует в решении самою историей поставленной задачи. Очевидно было и то, что он сам — один из первых и крупнейших представителей новой категории русских людей, что его внутренний опыт имеет в этом смысле важнейшее историческое значение.

Поэтому сюжет героев, находящийся «внутри» романа, является (говоря музыкальным языком) «материалом», в котором «излагается тема» автора. Роль этого «материала» — объективировать духовную жизнь автора, его размышления в общечеловеческий план, касающийся многих «третьих лиц»; то же, что называется отступлениями, представляет собой (мы видели это на примерах из первой главы) опорные и поворотные точки авторской темы, которые не дают «материалу», то есть сюжету героев, приобрести значение самостоятельного повествования, возобновляют внимание к *теме,* переключают его с «интереса событий» на «интерес проблемы», волнующей автора.

Именно «интерес проблемы» и является формообразующим и жанрообразующим фактором, строит архитектонику и поэтику романа, в котором роль события может играть поэтическое высказывание. Это делает роман насквозь значимой поэтической системой, *сплошным сюжетом,* иначе говоря — «большим стихотворением».

«Более столетия,— пишет современный исследователь,— пушкинский роман прочитывали на фоне исторического времени, сопоставляя с различными планами внехудожественной реальности. Затем, уже на наших глазах, возобладал структурный подход, и предметом исследовательского внимания сделался поэтический мир «Евгения Онегина» в его

внутренней завершенности. Теперь, видимо, настало время прочесть роман на фоне универсальности, sub specie aeternitatis»[1].

В самом деле, именно на таком фоне можно прочесть человеческое, духовное содержание романа, которое и есть его универсальное содержание. «Species aeternitatis», «лицо вечности»,— это тот «фон», на котором разворачивается роман, та глубина, из которой он возникает и к которой тяготеет. «Лицо» это присутствует в романе как предметно, так и сущностно.

Предметно оно обнаруживает себя в том космическом ритме, который был одним из оснований картины мира, оформленной в предшествующей культуре, от древнейших времен до Питера Брейгеля, Гайдна и Державина,— ритме *времен года;* в звездном небе, безмолвно созерцающем жизнь людей; в «преданьях Простонародной старины» и в центральном событии романа — сне Татьяны.

Сущностно оно проявляет себя в романе как *система ценностей,* которая легла в основу *русской картины мира,* обретаемой Пушкиным в ходе его духовной эволюции, которая составляет неизменную, нерастворимую во времени *суть* «Евгения Онегина» и благодаря которой это произведение есть неотъемлемая часть нашей жизни, было таким для наших предков и останется для потомков.

При всей важности иных подходов к роману, именно прочтение его как системы ценностей может по-настоящему выявить его национальную самобытность и тем самым — мировое значение.

Сторонникам чисто эстетического подхода к «Евгению Онегину», возможно, покажется, что ценностно направленный анализ умалит необъятность и загадочность его «воздушной громады» (А. Ахматова), сведет содержание к однозначно понятым смыслам. Такое впечатление может проистечь оттого, что в одной статье целостный и последовательный процесс подобного исследования невозможно описать целиком. Воспроизведение же его во всем объеме покажет «воздушность», неисчерпаемость и «загадочность» «Онегина» на новом уровне. Роман предстанет «зарифмованным» сплошь во всех его параллельных и перекрещивающихся слоях, сюжетах, линиях и мотивах, живым, движущимся, осмысленным и поступательным во всех его элементах и де-

---

[1] Чумаков Ю. Н. Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине».— В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1978, с. 75.

талях. Эта *сплошная жизнь* романа как организма представит нам новую непроницаемость, не эстетическую уже, но символическую, где каждое значение в отдельности ясно, а все вместе снова составляет «воздушную громаду» необъятного произведения, которое, будучи лирической исповедью авторской души, в то же время является эпосом авторского духа как национального духа, осмысляющего себя.

Вместе с тем станет ясно, что движение «Онегина» устремлено не в неопределенную эстетическую бесконечность — оно совершается в сторону некоторого мерцающего сквозь «даль свободного романа», и в то же время почти рядом, центра: роман как бы бесконечно к нему приближается, стремясь войти в поле наиболее сильного его тяготения, плотнее сосредоточиться вокруг него, в пределе — влиться в него, поглотиться Смыслом. Иначе говоря, станет ясно, что свобода «свободного романа» — не самоцельная, а целеустремленная свобода.

Поэтому внутренняя и главная область романа — при всей импровизационности и доверительности «болтовни», при всей множественности слышащихся в нем голосов — это область сосредоточенного и глубокого безмолвия.

Поэтому под покровом внешней «легкости» и «раскованности» есть в «Евгении Онегине» нечто строгое, нечто как бы даже сакрально суровое.

И поэтому на фоне многообразия и щедрости средств, приемов и красок архитектоника целого почти аскетически скупа. Разворачивающееся в процессе, во времени, в стиховом протяжении романа его универсальное, тяготеющее к безграничному «размытию» вширь и вглубь содержание наподобие пружины скручено, сжато в чрезвычайно густую и сложную художественную систему натяжением чрезвычайно простого внешнего сюжета, построенного на взаимоотношениях двух людей, мужчины и женщины.

Тем сильнее излучение энергии этого всегда движущегося и становящегося, всегда поступательного произведения — энергии, которая простирается далеко за рамки сюжета и за границы романа, чуть ли не в пределы нашей жизни, и сообщает «Евгению Онегину» его беспримерный авторитет в нашей культуре, его царственную неоспоримость в глазах всех, кто читает по-русски.

1979—1981

ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ

1

Пушкина называют родоначальником новой русской литературы. У этой формулировки есть один недостаток. Смысл слова «родоначальник» клонится у нас к понятию *начала,* уже пройденного нами, и отождествляется со смыслом, вкладываемым в слово «зачинатель». Отсюда проистекают некоторые упрощения.

Обычно отношения зачинателя и преемников рассматриваются, так сказать, в прямой перспективе: преемники учатся у зачинателя, усваивают его лучшие достижения и черты, продолжают начатый им путь. В данном случае дело обстоит сложнее. В Пушкине есть недоступность; Гоголь назвал это отсутствием лестниц. Ни один из писателей не может называться представителем литературной школы Пушкина. Школе не за что в нем ухватиться: в нем нет ничего выпирающего, ничего такого, что можно было бы вычленить и превратить в генеральный принцип. Можно говорить о титанизме Лермонтова и философичности Тютчева, о «диалектике души» и эпичности Толстого, о гоголевском гротеске и чеховском психологизме; можно рассуждать о державинских, тургеневских, щедринских и прочих традициях в литературе — в каждом случае, невзирая на неизбежные упрощения, будет понятно, о чем идет речь. Специфика Пушкина неуловима. Мы говорим: пушкинская гармония, пушкинская простота, пушкинская объективность и т. д.— но это уже не литература; более же конкретные (вроде вышеприведенных) определения, применимые, пусть и с грехом пополам, к другим великим художникам, здесь годятся лишь для самого условного и частного употребления: «изреченные», они тут же оказываются неадекватными. То же можно сказать о пушкинских традициях. Неудивительно, что раздавались в свое время и раздаются порой сейчас голоса, утверждающие, что зерна, брошенные Пушкиным, в русской литературе не взошли и она направилась по другому пути.

В самом деле, ни одно направление не может в чисто литературном смысле и в полном объеме считаться пушкинским, ни один из писателей не усвоил пушкинских принципов поэтики. Но зато у Пушкина есть стихотворения лермонтовские и некрасовские, есть гоголевские сюжеты и тютчевская космичность, есть чеховская деталь, прутковский юмор и блоковские строки. Создается впечатление, что тут имеет место не прямая, а обратная перспектива: не русская классика XIX века смотрит на Пушкина, а Пушкин смотрит на нее, не она отражает его, а он как бы является ее зеркалом — зеркалом, обращенным в будущее.

В гоголевском «Портрете» без особого труда обнаруживается связь с двумя «маленькими трагедиями». Как бы прямо продолжая сюжет «Скупого рыцаря», гоголевский ростовщик осуществляет мечту пушкинского Барона: приходить из могилы и, сидя на сундуке, стеречь свое золото,— мертвый, он жив в портрете и в буквальном смысле сидит на своем золоте, спрятанном в раме. Другой герой той же повести, художник Чартков, скупающий и со сладострастием уничтожающий из зависти шедевры гениев, впал в род того недуга, который со времен Пушкина получил название сальеризма. Сам ход мысли Гоголя от предыстории (сюжет о портрете) к истории (сюжет о Чарткове) как бы повторяет ход мысли Пушкина от первой трагедии цикла ко второй — «Моцарту и Сальери». Оглядывался ли Гоголь на Пушкина — разве в этом дело? Нет, дело в том, что Пушкиным было создано напряженное поле, потенциально уже заключающее в себе коллизию «Портрета», а также те коллизии и идеи, которые позже развернулись по-своему, скажем, в «Подростке» («идея» Барона) и «Братьях Карамазовых» (бунт Сальери против «неба»).

Когда пятнадцатилетний Лермонтов в заключительных строках стихотворения «Посвящение NN» говорит неверному другу: «Но час придет, своим печальным взором Ты все прочтешь в немой душе моей; — Тогда: — беги, не трать пустых речей,— Ты осужден последним приговором!..» — то эта цитата из пушкинской «Коварности» (1824) выглядит не обычным подражанием или заимствованием, вовсе нет: Лермонтов берет строки Пушкина, словно они по праву принадлежат ему, Лермонтову, он просто «не успел» их написать.

Когда мы видим у Щедрина черты, напоминающие об «Истории села Горюхина», мы понимаем, что Щедрин писал *так* не потому, что так писать научил его Пушкин, а потому, что таков был Щедрин; Пушкин предвосхитил то, что позже

развернулось в Щедрине. И я — за то, чтобы слово *предвосхищение* понималось в подобных случаях буквально; конкретный же механизм этого явления — вопрос другого ряда.

Когда мы читаем в пушкинской «Марье Шонинг»: «Вчера я встала с постели и пошла было за гробом; но мне стало вдруг дурно. Я стала на колена, чтоб издали с ним проститься. Фрау Ротберх сказала: «Какая комедиантка!» Вообрази, милая Анна, что слова эти возвратили мне силу. Я пошла за гробом удивительно легко. В церкви, мне казалось, было чрезвычайно светло, и все кругом меня шаталось. Я не плакала. Мне было душно, и мне все хотелось смеяться. Его снесли на кладбище, что за церковью св. Якова, и при мне опустили в могилу. Мне вдруг захотелось тогда ее разрыть, потому что я с ним не совсем простилась. Но многие еще гуляли по кладбищу, и я боялась, чтоб фрау Ротберх не сказала опять: «Какая комедиантка!» — то надо отдать себе отчет в том, что эта поразительная схожесть со стилем Достоевского совсем иной случай, чем, скажем, прямое влияние «Пиковой дамы» на «Игрока» того же Достоевского. Дело опять-таки в том, что здесь Пушкиным брошено зерно, которое в дальнейшем взойдет как стиль Достоевского [1].

В «Ответе анониму» (1830) Пушкин создает феноменальный эффект стилистического охвата нескольких литературных эпох:

Смешон, участия кто требует у света!
Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего фигляра: если он
Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон,
И выстраданный стих, пронзительно-унылый,
Ударит по сердцам с неведомою силой,—
Она в ладони бьет и хвалит...

Первая строка с ее намеренной педалированной инверсией возвращает нас на ступень, связанную с XVIII веком, Образ «холодной толпы», воспринимающей поэта как «заезжего фигляра», продвигает нас в собственно пушкинскую эпоху. Горькое и странно косноязычное «Глубоко *выразит* сердечный, тяжкий *стон»* уже близко к Лермонтову. В двух же следующих строках:

---

[1] Предвосхищение Достоевского происходит иногда в масштабах мельчайших клеточек стиля: «Но сквозь надменность эту я читал Иную повесть: долгие печали, Смиренье жалоб... *В них-то я вникал,* Невольный взор *они-то привлекали...»* («Домик в Коломне», вообще заключающий в себе так много — хочется сказать — «следов» Достоевского).

И выстраданный стих, пронзительно-унылый,
Ударит по сердцам с неведомою силой —

чуткое ухо различит надрывно-заунывную некрасовскую интонацию.

Ю. Олеша как-то заметил, что в строчку о Россини: «Европы баловень, Орфей!» — «как бы вставлено зеркало» (ЕВРО — ОРФЕ). Что-то похожее и здесь: поэзия прошлая и будущая, говоря каждая по-своему об одиночестве поэта, взаимоотражаются через Пушкина как через зеркало, обращенное и «назад» и «вперед»: поэт, одинокий в своем собственном времени, не одинок в веках прошлых и грядущих. Вместе с тем прозревается судьба российской поэзии, протекающей «сквозь» Пушкина и долженствующей выйти из его горна переплавленной, иной, чем была,— русской поэзией.

И это в самом деле происходит — и не после Пушкина, но уже в его лоне, в его горниле. Ведь когда в стихотворении «Сват Иван, как пить мы станем» уже окончательно внятно слышится Некрасов, а затем прорывается явственно узнаваемый Твардовский:

Поминать, так поминать,
Начинать, так начинать,
Лить, так лить, разлив разливом,
Начинай-ка, сват, пора...—

то это опять-таки не означает, что оба поэта равнялись на пушкинские стихи, нет,— зерно, «замысел» некрасовского уже содержались в Пушкине, и в нем же (на пересечении этого «некрасовского» и собственно пушкинского) возникла возможность стиля Твардовского, имеющего развернуться через сто лет.

Пушкин сравнивал себя с эхом, на все отзывающимся, но не получающим отклика. Это так; но в большом времени все возмещается, все обстоит наоборот: Пушкин подает голос, а литература откликается многократно умноженным эхом, не столько извне «дополняя» («развивая») сказанное, сколько раскрывая его глубины. И, разумеется, здесь не какое-то исключение из законов природы, напротив — это уникальный по-своему случай, когда они проявляются так обнаженно, так беспримерно наглядно.

Так же наглядно Пушкин противостоит попыткам подключить его, хоть каким-то боком, к любой внешней по отношению к нему художественной типологии. Он существует целиком; он сам есть типология, и притом необычайно широкая. То, что сказано выше о пушкинских предвосхищениях, может показаться чисто эстетической игрой, лишь если за-

быть, что в большой литературе ничего «чисто эстетического» нет, в том числе и «чисто литературного» стиля. Потому и невозможно существование *литературной школы* Пушкина, что он не создал не только никакого «чисто литературного» стиля, но и никакого отдельного, частного стиля вообще; он «угадал» и предвосхитил *большой стиль* русской классики в целом, а порой — и в некоторых частностях. Проблема «творчество Пушкина как типология русской классики» выходит далеко за специально литературные пределы, к смыслам общечеловеческим и общефилософским.

2

У Юрия Рытхэу есть рассказ о том, как он мальчиком был потрясен стихами Пушкина и, не зная еще языка, захотел услышать их перевод на чукотский. «В переложении нашего учителя это звучало примерно так: «На берегу моря, который изгибается наподобие лука, стоит дерево твердой породы, из которого у нас делают копылья для нарт. На этом дереве висит цепь из денежного металла. На этой цепи сидит маленькое животное, немного похожее на собаку, но очень ловкое. Цепь длинная, достаточная для того, чтобы этому ловкому собакоподобному животному ходить вокруг дерева крепкой породы...» Я смутно чувствовал, что тут дело совсем не в дереве крепкой породы, из которого делают копылья, и эти (пушкинские.— *В. Н.*) слова, выстроенные в ряд и в особый лад сложенные, дают гораздо больше, чем само по себе значение их» [1].

Переложение учителя я нередко вспоминаю, наблюдая в действии некоторые общепринятые исследовательские приемы.

У каждого метода есть предел возможностей, который должен осознаваться,— в противном случае метод вырождается. Когда большое явление предстает лишь как производное бесчисленного количества конкретных причин и следствий, это напоминает как раз такой перевод, который аккуратно растолковывает «отдельные слова», «само по себе значение их», а «особый лад» и «смысл» оставляет в стороне. Бесспорно, свидетельство о самой материи фактов, о том, как они в ней сцепляются, взаимодействуют и соотносятся, чрезвычайно важно, без него обойтись нельзя. Но сущность явления не есть ни сумма, ни простая равнодействующая не-

---

[1] См.: «Детская литература», 1974, № 6.

которого (сколь угодно большого) количества фактов. Поэтому в практике эмпирических методов постижение коренного, сущностного в явлении всегда откладывается на неопределенное будущее, на тот момент, когда количество конкретных сведений станет еще больше. Но переводчик, работающий лишь с «отдельными словами», никогда не передаст подлинного смысла и «особого лада» целого, сколько бы объясняющих слов он ни употребил.

Существует анекдот о том, что Эйнштейн мог вывести некие основные физические закономерности, имея в руках только спичечный коробок. Эта шутка вполне согласуется с известным утверждением, что чем меньше число исходных посылок, тем вероятнее близость гипотезы к истине. Дело не в количестве фактов, а в том, как и с какой стороны на них посмотреть, в какой ряд поставить.

Мы обычно изучаем взаимоотношения русской классики с Пушкиным в их прямой перспективе, то есть глядя назад, со стороны «усваивающей» классики в сторону Пушкина. Такое эмпирическое изучение необходимо, но оно не все помогает понять. «Пророчества» и «предвосхищения» Пушкина с изумлением констатируются во многих работах, но почти не ставится вопрос: почему это именно ему — и в таких масштабах — удавалось? почему то, что содержалось в сознании, культуре и языке народа потенциально, в скрытом и растворенном виде, именно в Пушкине начало оформляться, отвердевать, являться на сами же «всенародные очи»?

Конечно, историк литературы, теоретик, лингвист, культуролог, семиотик, структуралист каждый по-своему опишут это явление, постараются объяснить его механизм. Что же касается самой необходимости, в силу которой все произошло так, а не иначе, то, скажут мне, для построения удовлетворительной модели пора не наступила, поскольку не собрано достаточного количества фактов.

В конечном счете разговор, однако, упрется не в какой-либо «осязаемый» аргумент — он упрется в некоторую начальную аксиому, а именно: Пушкин был гений. Здесь подобные обсуждения, как правило, и застревают: о чем говорить?

Пушкин был гений. В эту простую истину не всматриваются — из нее исходят, на нее опираются, ею пользуются. Она выглядит настолько само собой разумеющейся, самоочевидной и привычной, что как бы и не нуждается в конкретном внимании. В результате мы, дойдя до этой аксиомы, не вдумываемся в то, что обретена твердая точка опо-

ры, ибо перед нами факт, сохраняющий свое значение неизменным в любом контексте. Мы не замечаем, что, «застряв» в этом пункте, получаем новый уровень обзора. В данном случае это значит, что мы можем взглянуть на Пушкина (в его отношении к русской классике) уже не в прямой перспективе, не как на объект внимания классики, а в обратной — как на субъекта, как на начало активное. Ибо сама апелляция к пушкинскому гению как конечному аргументу означает, что *центральная причина* — в гении, а не в тех обстоятельствах, которые этот факт окружают в пространстве и времени.

Попытаемся этот центральный факт, эту начальную аксиому — нет, не объяснить, отнюдь! — но хотя бы увидеть.

3

«Самое важное для биографа великого писателя, великого поэта — это уловить, осмыслить, подвергнуть анализу всю его личность именно в тот момент, когда более или менее удачное стечение обстоятельств... исторгает из него первый его шедевр. Если вы сумели понять поэта в этот критический момент его жизни, развязать узел, от которого отныне протянутся нити к его будущему... тогда вы можете сказать, что знаете этого поэта...» [1]

Для поэта Пушкина такая решающая пора приходится на лицейские годы. Именно в эту пору были «исторгнуты» из него первые шедевры (а точнее — первый шедевр, потому что все его лицейское творчество есть в известном смысле шедевр); от этого «узла» тянутся прочные нити к последующему его творчеству вплоть до самых поздних лет. Об этом немало написано.

Вообще о лицейском периоде много писали, здесь больше, чем на многих других отрезках творческой биографии Пушкина, установленного и с точки зрения историко-литературной ясного.

Неясным на этом фоне, осиянном славой «великого писателя», остается сам феномен возникновения поэта, само начало — не в хронологически-горизонтальном, а в том вертикальном аспекте, в каком понятие *начала* связано с понятием *зерна,* — одновременно как исходной точки и как коренной сущности.

---

[1] Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970, с. 49.

(Попутное разъяснение: я буду пользоваться в рассуждениях применяемой нередко парой «горизонталь — вертикаль». Соотношение между этими понятиями есть образный — и по необходимости условный — эквивалент соотношения таких понятий, как, например, внешнее и внутреннее, бытовое и бытийственное, эмпирическое и сущностное, преходящее и непреходящее, природно-физическое и духовное, детерминированное и телеологическое, конкретный материал творчества и само творчество, обстоятельства и судьба и пр. Пара «горизонталь — вертикаль» показывает, к примеру, соотношение между двумя ипостасями пушкинского импровизатора в «Египетских ночах» — «фигляра» и высокого поэта; между князем Мышкиным — «идиотом» и им же в его истинной сущности; между Иванушкой-дурачком и тем же Иванушкой — носителем народной мудрости и т. д. Может быть выражен и ценностный аспект: «вертикаль вниз» — извращенная духовность, которую принято называть демонизмом.)

Возвращаясь к упомянутому выше феномену *возникновения поэта,* надо учесть одно обстоятельство, которое с внешней стороны как бы затрудняет к нему подступы, а по существу, как увидим ниже, их облегчает. Дело в том, что в лицейский период, особенно ранний (до 1816—1817 годов), *Пушкин* и его *творчество, поэт* и его *поэзия* (как известно, величины эти редко полностью совмещаются в художнике) разведены так далеко друг от друга, как ни в какой другой период. Практически это означает, что из непосредственного чтения раннелицейских стихов мы очень мало что можем уяснить относительно подлинной личности автора, его истинной внутренней жизни: нам «подсовываются» лишь самые общие, часто расхожие для «новой поэзии» того времени, а порой и просто мистифицированные автопортреты и автохарактеристики юного эпикурейца, «ленивца», беззаботного гуляки и пр. и пр. В стороне остается мальчик одновременно дерзкий и ранимый, воинственный и беззащитный, сочетавший в себе, по словам Пущина, излишнюю смелость с застенчивостью, «то и другое невпопад», как бы желающий только доказать, что он «мастер бегать, прыгать через стулья, бросать мячик и пр.», попадающий часто в неловкие ситуации и не умеющий из них выпутаться; тот истинный Пушкин, который, как писал Анненков со слов того же Пущина, «наделен был от природы весьма восприимчивым и впечатлительным сердцем, на зло и наперекор которому шел весь образ его действий... А между тем способность к быстрому

ответу, немедленному отражению удара или принятию наиболее выгодного положения в борьбе часто ему изменяла... и тогда, с растерзанным сердцем, с оскорбленным самолюбием, сознанием собственной вины и с негодованием на ближних, возвращался он в свою комнату и перебирал все жгучие впечатления дня, выстрадывая вторично все его страдания до капли». В стороне и в тайне остается подлинная жизнь этого сердца, из которого лишь полтора десятилетия спустя прольются горькие строки: «И с отвращением читая жизнь мою...»

В начальный период Пушкин-*поэт* напоминает мне ребенка, голова которого, как у всех младенцев, непропорционально велика: она до отказа забита литературой. Картина лицейской поэзии Пушкина с ее чисто литературного фасада, в общем, создана (в трудах Ю. Тынянова, В. Виноградова, Б. Томашевского, Д. Благого и других). Эта поэзия — пуантилистское полотно, на первый взгляд единого колорита, но при ближайшем рассмотрении оказывающееся искусным сцеплением чужих (в первую очередь французских и карамзинистских) идей, образов, сюжетов, мотивов, поэтических ходов, приемов и фразеологизмов, бесчисленного множества цитат, явных и скрытых, заимствованных прямо или через вторые-третьи руки, из источников старых и новейших, отечественных и переводных... Сквозь эту сверкающую живостью, изяществом — а главное, мастерством, неизвестно откуда взявшимся,— амальгаму, кажется, не просвечивает ничего своего, личного, индивидуального; кажется, все присвоено, нахватано, взято напрокат у современников и ближайших предшественников, все — сплошная литература... Знание этой литературы — полной условностей, создавшей иллюзорный мир, в котором все наконец стало понятно благодаря мощи Разума и свету Просвещения,— заменяет ему знание жизни. Сталкиваясь с настоящей жизнью, он то и дело теряется и оказывается в нелепых положениях, потому что гусарствует тем старательнее, чем менее это свойственно по природе ему с его меланхолическим в глубине своей и прозорливым сердцем, язык которого ему, быть может, и слышен, но еще невнятен — мешает начиненная литературой голова.

То, что мы называем творческой эволюцией Пушкина — а мне кажется более правильным называть это его духовной биографией,— есть процесс постепенного схождения, сближения *поэта* и его *творчества, человека* с его *даром* — процесс, в котором поэт в конечном счете устремлен к встрече

с «самим собой». На разных этапах этого процесса различные соотношения внутри этих пар обусловливают и различную степень эффективности традиционных историко-литературных методов изучения. Так, весьма ясным и в достаточной мере изученным предстает, например, с точки зрения этих методов этап романтизма: в этот период соотношение поэта с его поэзией выглядит в принципе укладывающимся в определенную модель поведения и творчества. Менее доступно для историко-литературного истолкования позднее творчество Пушкина, когда сближение с «самим собой» становится все более тесным (см. выше, с. 22). Не случайно этот период до сих пор считается наименее исследованным.

Что же касается лицейской поры, то здесь эмпирические методы превосходно подходят для описания *творчества* Пушкина и вряд ли годятся для постижения самого явления *Пушкин.*

Лицейское творчество раннего периода похоже на эскиз театрального художника, изображающий более костюм, чем персонаж, и более персонаж, нежели конкретного исполнителя. В этом творчестве больше «эпохи», «окружения», направлений, тенденций и традиций, чем самого Пушкина, больше Литературы, чем Поэта. В сущности, творчество этого периода носит исполнительский характер: как музыкант, играя уже существующую пьесу, создает вольно или невольно собственную трактовку ее, так поэт-лицеист создает свои исполнительские версии уже готовых идей, мотивов и лирических сюжетов: дружба, эпикурейская «мудрость», эротика, темы поэзии, трактуемые в духе «новаторов»-карамзинистов, нападки на «архаистов», набор просветительских идей, подготовивших декабризм, и т. д. Ведущее начало здесь — именно артистизм, способность и любовь к перевоплощениям. Встав в шеренгу карамзинистов, он легко и свободно усваивает их литературную «дисциплину», с необыкновенной органичностью и изяществом воспроизводит на поэтическом «плацу» их «приемы». Воинские ассоциации возникают тут не только потому, что «новаторы» были в литературном смысле чрезвычайно воинственны, а поэтика их нормативна, не только потому, что «школа» их оказалась для него очень полезна, но и потому, что здесь берет начало излюбленная им внеэстетическая трактовка творческого процесса: «Хорошие стихи не так легко писать, Как Витгенштеину французов побеждать» («К другу стихотворцу», 1814); «Как весело стихи свои вести Под цифрами, в порядке, строй за строем,

Не позволять им в сторону брести, Как войску, в пух рассыпанному боем!..» («Домик в Коломне», 1830).

Из двух противоположных мнений о раннелицейской поэзии Пушкина: «...гениальные, но ученические упражнения»[1] — и: «У Пушкина не было ученичества в том смысле, как оно было, например, у Лермонтова»[2] — верным мне представляется второе. Вопрос «учебы», усвоения «техники», «мастерства» был решен внутри, еще, быть может, до писания, в процессе чтения поэзии русской и французской. Юный Пушкин-поэт — это младенец, который сразу встал и пошел. В этом есть что-то чуть ли не бестиальное — во всяком случае, что-то от жизни природы. Он не «учился», просто ему показали, «как надо делать»,— и он тут же начал так делать. Есть такие дети, при начальном обучении которых музыке и нотному письму не требуется никаких педагогических ухищрений, никакой методики: ребенок как будто не учится, а припоминает.

Первые опыты его, включая самые ранние из известных нам, уверенно профессиональны. Смешно говорить об ученическом неумении, перечитав хотя бы такие шедевры «Пушкина допушкинского периода», как под 1814 годом — классицистски величавая и остроумная проповедь «К другу стихотворцу», прелестный гобелен «Рассудок и Любовь», чарующий юмором и непринужденностью мадригал «Красавице, которая нюхала табак», лубочный «Бова» и мещанский романс «Под вечер осенью ненастной» и др., под 1815 годом — grande valse brillante «Измены», до сих пор загадочная для пушкинистов и совершенная, как цветок, «Роза», первое гражданское, преддекабристское, в монументальном стиле Луи Давида выступление «Лицинию» с его звучащим как призывная труба: «О Ромулов народ...» — и т. д. и т. д. На этом фоне слабые места, если они и встречаются (скажем, в «Монахе» (1813) или в «оссиановских» стихах (1814) и др.), неудачны настолько неприкрыто и, можно сказать, демонстративно, так неорганично выглядят в общем свободном, уверенном течении стиха, что напрашивается мысль скорее о небрежности либо даже лености, чем о неумении или непрофессионализме. Когда появляются явные ляпы вроде: «Представь мечту любви стыдливой, *И той, которою дышу, рукой любовника* счастливой внизу я имя подпишу» («К живописцу», 1815) — то это, пожалуй, вовсе и не «индивидуаль-

---

[1] Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 120.

[2] Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 123.

ная» ошибка. Ведь у опытного двадцатидвухлетнего Батюшкова в «Ответе Гнедичу» вышел с «рукой» не лучший казус: «Твой друг тебе навек отныне С рукою сердце отдает»; «Батюшков женится на Гнедиче!» — умирает от хохота Пушкин, делая позже заметки на полях батюшковских стихов; а в другом месте, против слов: «И гордый ум не победит Любви, холодными словами...» — упрекает: «Смысл выходит — холодными словами любви — запятая не поможет». Так что и «ученичество» и «непрофессионализм» были достоянием всей российской поэзии. Но по-разному. Многословие и какофония великого Державина (рядом с его же великолепием) бывают чудовищны. Но архаист Державин, хоть и простодушно извинял себя, считая, что содержание важнее формы, однако же принципа из своего «непрофессионализма» не делал. А вот шестнадцатилетний Пушкин, напротив, в послании «Моему Аристарху» (1815) всячески афиширует свое легкомыслие, заявляет, что пишет «немного сонною рукой», что, конечно, «в таком ленивом положенье стихи текут и так и сяк», а он по малости своей не в силах добиваться совершенства «И сокращать свои страницы», да и неохота. Самоуничижение «неопытного поэта», к которому бессмысленно предъявлять высокие требования, поскольку он ленив и творит только по наитию («Задумаюсь, взмахну руками, На рифмах вдруг заговорю»),— оно, во-первых, не вполне отвечает истине, а во-вторых — паче гордости. Оно в духе школы, в которую он попал и которая, борясь за «личность» в поэзии, декларировала тот «непрофессионализм», о котором Мандельштам сказал применительно к Батюшкову: «Наше мученье и наше богатство, *Косноязычный,* с собой он принес»; «Только стихов виноградное мясо Мне освежило *случайно* язык». Провозглашая принципы «возможного совершенства», «истины в чувствах» и с неподражаемым блеском проводя их, школа новаторов в то же время поднимала знамя «небрежности». «Небрежность» и была свидетельством «истины в чувствах», «естественности», а главное — она была приметой минутного озарения, спонтанно нисходящего на беззаботных «любимцев муз». Это был ренессансный лозунг избранничества, элитарности в пику идущему из средневековья «честному ремесленничеству» архаистов, «кряхтящих» «три ночи сряду» («Моему Аристарху»). Конечно, и «косноязычие», и «случайность» — все это в еще большей мере присуще поэзии XVIII века, последними могиканами которой были архаисты, но все это носит совершенно иной характер — именно ученичества. Преданная служанка государст-

ва, что не исключало порой строптивости, эта суровая поэзия еще мало что умела, но у нее было иерархическое сознание, она «знала свое место» и именно поэтому старалась изо всех сил. Новая поэзия иерархическое сознание отбросила: она принципиально стала «самодеятельностью» — служанкой она быть не хотела, а служением еще не стала, сделав кумиром «все высокое и все прекрасное», *дар* же осознав, в сущности, как личное дело и чуть ли не заслугу.

Таким образом, то, что называют ученичеством юного Пушкина, было на самом деле «верностью школе». Юный новобранец, он с наслаждением отдается несущим его потокам чужих стилей, чужих принципов и чужих ошибок и до того самозабвенно плывет по течению, что, кажется, забывает, куда и зачем. И никогда более в дальнейшем его поэзия не была так современна, никогда не шагала так «в ногу с эпохой», не была — по крайней мере, внешне — в такой степени *литературой,* как в этот его «младенческий» период. Поэтому она так легко поддается эмпирическому анализу.

Самого же поэта при помощи такого анализа постигнуть нельзя. Дар — это не литература. И методам, опирающимся только на литературу, здесь опереться не на что. А между тем суть феномена *Пушкин* оголенней и ощутимей именно здесь, на лицейском этапе, при самом начале. В любой другой период Пушкин продолжает свой *собственный* литературный путь и его дар будто растворяется в *собственной* литературной практике, как зерно в колосе,— не ухватишь. Здесь же, в лицейской поэзии, когда в распоряжении Пушкина сплошь чужие опыты и чужие пути, дар его не растворен в литературе, а лишь как бы скрыт ею, загримирован, но существует-то в известном смысле сам по себе и поэтому в какой-то мере может быть угадан,— если грим не введет в заблуждение.

4

«Как иногда внутренне пуст и технически блестящ Пушкин-лицеист,— писал Пастернак,— как обгоняют, как опережают его средства выражения действительную надобность в них. Он уже может говорить обо всем, а говорить ему еще не о чем» [1].

Поэты, «нисходя» на уровень обычной логики, нередко утрачивают свойственную им в их собственной сфере прони-

---

[1] Блоковский сборник, вып. 2. Тарту, 1972, с. 447.

цательность; в стихах Пастернак сказал бы на ту же тему что-нибудь более глубокое. И все же он верно почувствовал явление, которое неверно оценил: Пушкин уже есть, но его еще нет,— не увидев *возникновения,* он расслышал его гул. Оценку Пастернака следует поставить с головы на ноги: Пушкин еще, быть может, не знает, что сказать, но говорить уже умеет; он еще не знает, куда идти, но он ходит. Пушкина еще нет, но он уже есть.

Раннелицейская поэзия — ребенок (пусть необычный, сразу начавший ходить, но ребенок). Сказать о ребенке, что он «пуст», можно лишь в нашем обиходно-интеллектуальном, горизонтальном смысле. Ребенок «полнее» нас, взрослых. Он полон грандиозно-непосредственных ощущений и вéдений, полон первоначальных жизненных стихий, — он бытийственно полон. Он стихийный натурфилософ и великий артист, ибо, имея дело с первостихиями жизни, познавая эти первостихии — огонь и воду, холодное и горячее, мягкое и твердое, движение и статику, боль и радость, желание и покой и пр. и пр.,— он в то же время наделен недостижимой уже для нас верой и непосредственностью. Он может играть во что угодно: в огонь и камень, в кошку, в паровоз, в ветер и в стул,— это ему ничего не стоит, здесь его жизнь; и в этом перевоплощении он самозабвенно серьезен. Дети вообще очень серьезные люди — даже смех для них дело жизненное и серьезное. А игра серьезней всего: в игре это космическое существо осваивается в нашем мире, обживает заложенную в нем и в себе премудрость[1].

Играющее дитя — вот что такое лицейская поэзия Пушкина. Родившись как поэт — то есть услышав в себе в первую очередь *звуки,*— он тут же начал играть. Не в кошку и не в лошадку — эти игры уже позади: «Простите, *игры первых лет!* Я изменился, я поэт, В душе моей *едины звуки* Переливаются, живут, В размеры сладкие бегут». Он играет в другое — в стихи, в поэтов, в первостихии поэзии,— поскольку поэзия, как уже сказано, представительствует у него от лица жизни и ее стихий. Он играет в Державина — и познает мощную материальность мира и слова, а главное, слышит ее и в себе. Он играет во французскую poésie fugitive, «легкую поэзию»,— и ощущает преходящее очарованье бездумного музицирования звуками, чувствами, смыслами. Он играет в нежного Батюшкова и возвышенного Жуковского, на-

---

[1] См. на эту тему (Пушкин и дети): Непомнящий В. «Ребенком будучи...».— «Детская литература», 1974, № 6.

пяливает парик «степенного» Буало и гусарский мундир Дениса Давыдова, переодевается в Вольтера и Оссиана, в неведомого сочинителя украинской песни и в ироничного «арзамасца» — он играет в стили, в сущности и стихии, в поэзию и язык. От «заказного» стихотворения к императору Александру, где он, усвоив образ мудрого витии, тут же обнаруживает в себе зреющий вкус к государственности, к царственным масштабам мышления, до разгульной и по-своему даже роскошной непристойности «Тени Баркова» — все это серьезнейшая игра: размашистая и хозяйская «фамильяризация» окружающего мира, осваивание, оглядывание, испытание на вкус, на излом, на надежность и пригодность (и в то же время проба собственных сил) для исполнения какого-то неразгаданного, но очень важного замысла.

Гераклитова игра со стихиями[1] — так назвал лицейскую поэзию Пушкина литературовед В. Скуратовский. Все то из заложенного в Пушкине, что проявилось в нем в этот период и, разворачиваясь, устремилось через всю его жизнь, проросло в этой игре.

Я даже думаю, что и сам-то поэт Пушкин начался не с поэзии собственно, а с игры: не с писания, не с потребности «выразить себя», но с детского перевоплощения, с «артистического» вживания в *образ поэта*. Так было нужно, к этому вело все.

Известно, что человек, усвоивший себе некий образ, способен вести — и, главное, чувствовать — себя так, как он и мечтать не может, будучи самим собой. Вот это с ним и произошло.

Его вначале мало кто любил, и в семье этот толстый, медлительный, словно изнутри уже чем-то перегруженный мальчик мало кому был нужен, кроме, может быть, бабушки, а потом — его Няни. Его при начале мало кто любил и в Лицее. Что-то мешало ему быть таким, как все,— а этого ему так хотелось! Но дар не своя ноша, он тянет: еще неведомый, он уже тяготил его, не пускал к желанной обычности поведения; и поэтому, делая как все, он то терялся, то перебарщивал — и попадал впросак[2]; и поэтому был одинок (здесь истоки его культа дружбы).

[1] «Вечность есть играющее дитя... Царство [над миром] принадлежит ребенку» (цит. по кн.: Кессиди Ф. Х. Философские и эстетические взгляды Гераклита Эфесского. М., 1963, с. 87).

[2] Так бывало и позже. «В общежитии,— вспоминает И. Якушкин,— Пушкин был до чрезвычайности неловок... Иногда он корчил лихача... рассказывал про себя самые отчаянные анекдоты, и все вместе выхо-

И вдруг — он стал кому-то нужен. Больше: он стал любимцем.

> В младенчестве моем она меня любила...
> Она внимала мне с улыбкой...

«Являться муза стала мне»,— вспоминал он в «Онегине». Мало ли кому она являлась! Ему — не просто явилась. Его, которого еще мало кто любил, она сделала своим любимцем. «Ты у меня будешь поэтом!» — сказала она. «И, радуя меня наградою случайной, Откинув локоны от милого чела, Сама из рук моих свирель она брала».

И — чудо! — все стало меняться. Его многие полюбили в Лицее. Он стал могуч, ловок, находчив — в стихах, конечно,— и таким стал казаться порой и в жизни. А главное — у него как бы даже образовалась... семья. Отец? — «Милый мой, уважай отца Державина!» Кормилица? — «...Не совсем соглашаюсь со строгим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей?» Мать? — может быть, «мама», Арина Родионовна...

Образ поэта, «любимца муз», образ литературный, условный, с которым принято было играть, стал клапаном для выхода неисчислимых сил. Дар не пустил больше никуда, закрыл путь к политике (к которой был неравнодушен, и... неизвестно, что было бы с ним после Декабря), к воинской карьере (о которой — были моменты — подумывал, но, с его характером, если бы не отправился в Сибирь, погиб бы где-нибудь на Кавказе). Наконец, образ любимца «девы тайной» давал возможность отчуждения от самого себя, плохо ориентирующегося в «горизонтальном» мире. И недаром, я думаю, столько лиризма, почти интимного понимания в послании двадцать пятого года к вовсе не близкому другу — поэту Ивану Козлову, слепцу, которому поэтический дар «создал новый мир»: «Ты в нем и видишь, и летаешь...»

Приняв образ поэта, он тоже стал летать — как ребенок летает во сне. И первым делом отлетел подальше от себя самого — в волшебный мир поэтических переодеваний, гримировок, зеркал, отражающих новое «я — не-я». Он испытал артистическое наслаждение *быть не собой.* В этой эйфории дело порой доходило до нелепостей, которые, правда, опять же в духе школы и потому не в счет. В стихотворении «К Наталье» (1813) молодой повеса со вкусом рассказывает, как

дило как-то очень пошло. Зато заходил ли разговор о чем-нибудь дельном, Пушкин тотчас просветлялся...»

до рокового момента влюбленности он «в театре и на балах, На гуляньях иль в воксалах Легким зефиром летал», но, мол, теперь «Смехи, вольность — все под лавку!.. И теперь я — Селадон!»; в конце же признается, что он монах и живет там, «Где безмолвья вечный мрак», словно бы забывая, что тут явная психологическая неправда, что монах не мог говорить в таком стиле и уж никак не мог сказать: «Миловидной жрицы Тальи Видел прелести Натальи»,— по той простой причине, что не мог очутиться в театре... Поток чужого для него метафорического стиля (Лицей — мрачное «заточение», комната № 14 — «келья»), отвлеченная логика этого стиля поглощает «содержание» этой костюмной поэзии, подавляет его настолько, что ляпсус не так уж легко и заметить; он нисколько не портит этой детской игры в любовь и в поэзию — шалости ранней, но по-своему уже блестящей.

И вовсе иначе выглядит этот поэт, *стихи* которого еще не стали *лирикой* (по точному выражению Д. Благого), когда он оставляет игры и пишет не стихи, а лирику. Именно так — «без образа», *от себя лично,* из души, а не из головы, выплеснуты строки, появившиеся, вполне «лирически», в дневнике шестнадцатилетнего мальчика: «Итак я счастлив был, итак я наслаждался». И что же? — искренний и трепетный, этот набросок *как поэзия* мил, но и только. И это рядом с шедеврами, уже написанными в чужих манерах, в образе «любимца муз»...

Значит, игры пока были нужнее, чем лирика. «Отверг я рано праздные забавы»,— гордо признавался Сальери. Думаю, это раннее взросление сыграло свою роковую роль в его драме.

Решают здесь масштабы и характер *призвания.* Пушкина они мудро предохраняли от преждевременных прорывов «к себе самому». Так большая высота хоть и тянет взглянуть вниз, но она же и заставляет отвернуться. Литература, условная, костюмированная литература,— низкий поклон ей за это — встала на его пути, загородив ему дорогу к собственному сердцу. Для чего это было и от чего был он убережен — о том свидетельствуют два имени, две судьбы, два поэта — два ближайших, отделенных от Пушкина на волосок, соседа в истории: непосредственный предшественник — Батюшков, непосредственный преемник — Лермонтов.

Гениальный Батюшков тоже уходил в литературный образ беспечного ленивца; он бежал от своего внутреннего хаоса, от невыносимой раздвоенности на «черного» (дурного) и «белого» (хорошего) человека. Это он впервые, быть мо

жет, в российской поэзии понял суровую истину: «Нам Музы дорого таланты продают!» И впрямь: ему — то ли предвестнику Лермонтова, то ли преждевременному Тютчеву — его талант и его «игра» дорого обошлись. Он был недостаточно дитя и слишком литератор. Провозглашенные им принципы: «...живи как пишешь и пиши как живешь», «Поэзия... требует всего человека», — понятые им в ренессансном духе обожествления искусства и поэта, для него оказались непосильны. Он метался в поисках если не тождества, то хотя бы равновесия между собою житейским и собою — «жрецом муз», владеющим «языком богов». Высокий дар, тонкий, но хрупкий, «поэтический, слишком поэтический», не совладал с «природой», и Батюшков не выдержал этого единоборства с самим собою — сошел с ума. Он погиб оттого, что мир и человек оказались не так просты, как привыкли думать люди, вышедшие из школы Просвещения и не совсем понимавшие, что же такое — дар.

Лермонтов, как известно, был дитя уже утратившей иллюзии, недоверчивой и раздраженной эпохи. В отличие от Пушкина он сразу начал с *лирики*. Этот «ребенок» таков, как изображали детей до XV века: с пропорциями тела и с выражением лица как у взрослых, только рост маленький. Этот «маленький рост» и есть ученичество юного Лермонтова: в его ранних стихах с местами непостижимо гениальными соседствуют неумелые и беспомощные — какие-то осколки несчастного, несостоявшегося детства. И эта беспомощность, которая бывает у детей так обаятельна, здесь вызывает щемящую жалость и боль. Ведь ему некогда было осваивать «язык богов»: само понятие это уже при Пушкине устарело; ни минуты не пришлось забавляться, играть со своим даром — *просто сочинять*. О, он не был настолько «пуст», чтобы, как Пушкин, сказать: «Я изменился, я поэт, В душе моей *едины звуки...»;* в нем не было ни грана такой «нищеты духа», наоборот: пятнадцати лет он заявил прямо противоположное: «В уме своем я создал мир иной И образов иных существованье; Я цепью их связал между собой, Я дал им вид, но не дал им названья». Ему нужно было не сочинять, а — высказаться, не смотреть и слушать («И виждь и внемли»), а — утверждать и отрицать («...вечный судия Мне дал всеведенье пророка»), не спрашивать, а — вопрошать и требовать. Святая боль русской литературы, ее благородный порыв к смыслу, правде и духу поверх «словесности» — все это в нем возникло и повернулось как-то страшно: его ранние стихи — это ребенок, слишком рано уз-

навший такие вещи, от которых сжимается сердце и становится не до птичек и бабочек. И он сразу начал с утверждения «я» в этом «мире печали и слез», с выяснения своих отношений с ним, в пределе ведущих к альтернативе: или я, или мир[1]... Его неотразимая поэзия, такая гениально глубокая, такая чистая, несла в себе сладкую отраву самоутверждения как тяжкую природовую травму, как врожденный порок сердца. Этот дух эгоцентризма, дух смерти и порождает ту навязчивую идею «я»-мертвеца, которая буквально преследует его. И если восемнадцатилетний Пушкин, «покорный общему закону» юности, с донжуанским легкомыслием уверяет любовницу-вдову, что «разгневанный ревнивец Из пустынной гроба тьмы Не воскреснет уж с упреком...» («К молодой вдове», 1817), то у пятнадцатилетнего Лермонтова уже загробный голос Командора: «Услышишь звук военного металла, Увидишь бледный цвет его чела: То тень моя безумная предстала И мертвый взор на путь ваш навела!..»

И он не сболтнул простодушно, как юный Пушкин: «Великим быть желаю, Люблю России честь, Я много обещаю— Исполню ли? *Бог весть!»;* он бесповоротно заявил: «Я рожден, чтоб целый мир был зритель Торжества иль гибели моей...» Дар был для него *личною собственностью,* но уже не так, как для «питомцев муз»: они, с их талантами, чувствовали себя все-таки лишь любимцами; он же, владея даром, счел себя не любимцем, а — хозяином. Он не служил дару, а дар хотел заставить служить себе, дар заполнить собою. Но дар был слишком велик для такого *личного* применения. Он стал тянуть поэта в новые пространства,— в прозу, к эпическим замыслам, где духу самоутверждения и гордыни жить непомерно труднее, чем в лирике,— и тогда-то, думаю я, этот дух смерти ринулся в *самое жизнь* поэта и пожрал ее.

А дар остался нам и, войдя в семью русской литературы, будто отрясши с себя прах житейского быта души, раскрылся пред нами словно в каком-то первоначальном замысле — вечно юным, как та младая душа, которую нес ангел по небу полуночи, вечно высоким и таким, сквозь байроновскую маску, кристально русским...

Вот между двух таких пропастей и удержался Пушкин. Дар его был настолько громаден, призвание настолько шире собственно художнического, что это и берегло его: слишком

---

[1] См. глубокий анализ этих сторон лермонтовского мироощущения в статьях С. Ломинадзе («Вопросы литературы», 1975, № 3; 1977, № 3).

большая доза яда бывает, говорят, неопасна. Встретившись с музой и узнав ее любовь, он инстинктивно, по-детски смирился пред нею и, довольствуясь ее несомненно женской, но почти материнской лаской, на большее не посягал — и она в ответ хранила его, как и много раз после («Поэзия, как ангел утешитель, Спасла меня...»).

Но это вовсе не значит, будто те музы, что «таланты продают» (Батюшков), продешевили. Образовался гигантский долг, и платеж был за ним. Он заплатит; заплатит и страхом батюшковского безумия, и смертью, как Лермонтов, на дуэли, и многим, многим другим; он заплатит сполна, ибо дар не своя ноша.

А пока он *просто сочиняет,* и в душе его «едины звуки Переливаются, живут, В размеры сладкие бегут»...

5

«Пространство между небом и землей похоже на кузнечный мех или флейту. Оно изнутри пустое и прямое. Чем больше движения, тем больше эта пустота»,— говорится в одном из древнейших философских трактатов Дальнего Востока. Комментируя эту метафору, Е. Завадская в статье о классической живописи дальневосточного региона пишет, что с подобным представлением связана в этой живописи динамическая напряженность и глубокая осмысленность образа пустого пространства: «...отсутствие в живописном произведении изображенного объекта не означало его небытия — он просто пребывает в ином бытии, в ином измерении». Другой образ такой пустоты — бамбук; его изображение, в контексте этих представлений, является подобием «истинного» человека, «в котором, как в дудке из бамбука, звучит сама природа» [1].

«Веселый сын Эрмия Ребенка полюбил, В дни резвости златые Мне дудку подарил. Знакомясь с нею рано, Дудил я непрестанно...»

(Много позже этот инструментальный образ осознается иначе: *«Исполнись волею* Моей».)

То, что мы вслед за Пастернаком уже почти готовы были назвать «пустотой» раннего Пушкина, есть «пустота» в зримом нами измерении, на самом деле эту особенность дóлжно определить совсем по-иному: перед нами за «пустым местом» — *дар.* Дар такого масштаба, что он еще не нашел пу-

---

[1] См.: «Всесвіт», 1978, № 5 (указано М. Новиковой).

тей сказаться на понятном нам языке и говорит покамест на собственном, изначальном, бытийственном праязыке, мощь и очарование которого мы чувствуем, даже не понимая «слов», как, бывает, чувствуем неотразимую красоту стихов, звучащих на незнакомом или крепко забытом наречии. Перед нами чистая стихия дара: то ли лава, несущая свой жар из глубин, где она до назначенного часа пребывала, и заполняющая формы уже готового рельефа местности, то ли сама природа, воздух, принимающий формы дудочек, что составляют свирель. Это и есть «пустота», или «несамостоятельность», Пушкина.

Тот праязык, на котором изначально изъясняется дар и который постепенно переводится на язык человеческий, на язык слов и понятий, мыслей и чувств, идей и ценностей, содержаний и форм, есть язык элементов, стихий мироздания, начал, на которых построен мир. Дар есть степень ориентированности в этой клавиатуре творения и способность извлекать из нее мелодии.

Испокон веку зодчие строили здания из тех материалов, что имеются в природе, сочетая и комбинируя их. Дар тоже имеет дело с тем, что есть в природе,— с элементами мира.

Так что же, талант — это комбинаторные способности? Нет. Природный талант — это, может быть, и есть комбинаторные способности. А я говорю о даре. Талант относится к дару, как комбинация звуков к их композиции. Талант исполняет произведение, дар — музыку.

Главное в постройке — композиция, соотношение объемов и материалов, сочетание и сцепление отдельных частей меж собою и в общем целом. Праязык дара — это язык не отдельных «слов», а композиции, язык *соотношений, сочетаний и связей* — тот язык «сцеплений», который считал главным в искусстве Толстой.

Талант есть техника строительства. Дар — зодчество, архитектура. Главное в облике здания — это соотношение горизонтали и вертикали, устойчивости и устремленности (в ином случае получается готика — Реймский собор, в ином — храм Покрова на Нерли); им-то, этим соотношением, и определяется *дух* композиции, ее *отношение к выси,* к куполу неба.

Есть старинное выражение «музыка сфер». Это работа структуры мира, ее законы и «формулы» в действии. Архитектуру не зря называют застывшей музыкой.

Дар музыкален и архитектурен. Это способность слы-

шать «музыку сфер» — не отдельные звуки, а смысл,— по этой музыке настраиваться и в согласии с нею творить.

Именно так понимал дар и сам Пушкин; я мог бы привести немало цитат из его статей, но ограничусь одной — стихотворной: «И виждь, и внемли, Исполнись волею Моей».

Здесь-то и происходит у нас первая встреча между Пушкиным юным и Пушкиным великим, между Пушкиным, которого «нет», и Пушкиным, который есть. И происходит она в первую очередь на почве использования «готового материала». Наиболее простодушные почитатели Пушкина, свято верящие, что «плагиат» — это нехорошо, что гений непременно должен измышлять что-то неслыханно «свое», по-журденовски не подозревающие о том, что тем самым они невольно исповедуют одно из фундаментальных заблуждений модернизма,— эти почитатели придут в ужас и негодование (против того, кто это им сообщит), когда узнают о поистине чудовищных масштабах его заимствований — от сюжетов до отдельных выражений; о том, что по меньшей мере половина пушкинской лирики, порой самой сокровенной, представляет собою переводы, переложения, «подражания», переделки и перепевы; что остальная часть ее пронизана реминисценциями из самых разных источников; что «Евгений Онегин» — в огромной степени мозаика подобных реминисценций и цитат, начиная с первой же главы, воспроизводящей исходную ситуацию метьюринского «Мельмота Скитальца» (герой, едущий к «умирающему дяде, средоточию всех его надежд на независимое положение в свете... Дядя... был богат, холост и стар»), да что там! — с первой же онегинской строфы, где соседствуют Крылов («Осел был самых честных правил») и тот же Метьюрин с эпиграфом из Шекспира: «Он жив еще?..» (ср.: «Когда же черт возьмет тебя?»); что письмо Татьяны к Онегину, помимо прочего, имеет источником, как показал Л. Сержан, стихотворение Марселины Деборд-Вальмор, а письмо Онегина к Татьяне, как показала А. Ахматова, связано с «Адольфом» Бенжамена Констана, оставившим в пушкинском романе немало и других следов; что ситуация «Татьяна — Онегин» очень похожа на ситуацию романа Метьюрина «Иммали—Мельмот»; что одно место из этого почитаемого Пушкиным романа: «...в то время как за стенами опустевшего дома завывал ветер, а дождь уныло стучал в дребезжащие стекла, ему захотелось — чего же ему захотелось? Только одного, чтобы звук ветра не был таким печальным, а звук дождя таким мучительно однообразным... Все живое давно забылось сном...»—

это место подозрительно напоминает строки из «Медного всадника»: «...И грустно было Ему в ту ночь, и он желал, Чтоб ветер выл не так уныло И чтобы дождь в окно стучал Не так сердито... Сонны очи Он наконец закрыл»; что знаменитое выражение «непостижное уму» (видение Марии-Девы в стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный») заимствовано у Державина, из совершенно неожиданного для такого случая источника — стихотворения «Хариты. На случай русской пляски их императорских высочеств великих княжен Александры Павловны и Елены Павловны...» — и так далее и так далее,— один только перечень подобных случаев занял бы объемистый том.

Он не измышлял «своего». Он сам был своим в семье первоэлементов и стихий мира: волны и камня, льда и пламени, светлого и темного, стремительного и неподвижного, Закона и Свободы,— это был внятный ему язык, и у него был абсолютный слух на эту музыку. Он не описывает обвал, и ветер, и Терек, а сам становится камнем, ветром и Тереком в каждом слове и звуке; и когда он говорит о свободе, кажется, что это пишет сама Свобода, знающая, что такое Закон, и поэтому причастная космосу, а не хаосу.

Чтó рядом с этим какие-то «заимствования» и «цитаты», хотя бы их были тысячи! Они для него тот же строительный материал, что и камень, ветер, огонь и слово,— разница тут небольшая.

Таков он был и в Лицее. Уже в исполнительстве он обрел себя как создателя, ибо это исполнительство «композиторское»: так гениальный пианист настолько сливается с исполняемым, что кажется, будто сам его и сочиняет; да так оно и есть — ведь он не исполняет произведение, а *создает музыку*. Юношеская покорность его дара пред музой, покорность нахлынувшим потокам «чужого» была смирением сильного: она обернулась хозяйской распорядительностью, с какой он осваивал все, что оставлялось ему в наследство, и вообще все, что окружало его. Его точка обзора становилась все выше — уж слишком огромная клавиатура простерлась пред ним. Очень скоро он стал ощущать «холод строителя больших чертежей» (Тынянов), который, наверно, чувствовал один только Бах, чья музыка — точно какая-то завораживающая вселенская гамма; и в истинном масштабе представали перед ним его собратья, каждый из которых играл в самого себя, лишь в своей, доступной октаве.

И тогда стали происходить удивительные вещи. Он не

просто воспроизводил стили и манеры. И не просто перерастал их.

«Я не умер!.. Вот кто заменит Державина!» — вскричал, говорят, маститый старец, прослушав «Воспоминания в Царском Селе».

«Он мучит меня своим даром, как привидение!» — простонал в своей мистической манере Жуковский, прочтя послание 1818 года «Жуковскому», стилистически ориентированное на него, адресата.

«В дыму столетий»! Это выражение — город. Я все отдал бы за него, движимое и недвижимое... Этот бешеный сорванец нас всех заест...» — писал Вяземский о том же послании.

Он не просто перерастал их. В их восклицаниях слышится: «Да это же я! Но...» — и в этом «но» — растерянность. Он показывал каждому *его самого,* но в таком блеске, в таком идеале, до какого им дотянуться было не по силам. Это то же, что Гоголь сказал о «Капитанской дочке»: «...не только самая правда, но еще как бы лучше ее». Его дар осознавал — и включал в себя — их таланты как частные случаи.

И чем дальше, тем больше его перевоплощения начинают походить на «передразнивание» — порой невольное, порой осознанное, порой так, для красного словца. В «Тени Фонвизина» он уморительно передразнивал Державина, в «Руслане» будет пародировать Жуковского... И при всей покорности музе покорности людям в нем нет: он смиренно соглашается однажды с критикой Катенина, просит его «никому не сказывать» и... оставляет все как было, ибо критика плоская, а он уже взял себе за правило «не оспоривать...». В его голосе с самого начала есть металл, что так тонко-шутливо, так простодушно-почтительно прорезается в послании Батюшкову, который дерзнул дать ему, мальчишке, на двенадцать лет моложе, совет, о чем писать,— прорезается тем почтительнее, что в этот непреклонный ответ: «Бреду своим путем: *Будь всякий при своем»* — вкраплена (конечно же!) цитата, подчеркнутая им самим... Дескать, не я говорю — вон и Жуковский так же считает! «Нет, нет — вы мне совсем не брат: Вы дядя мне и на Парнасе»,— ласково мурлычет он в ответе «Дяде, назвавшему сочинителя братом», но коготки уже видны...

Он с самого начала не был им своим братом. Он находился в другом пространстве, в другом измерении, и только язык его еще был — пока — их языком. И он, этот язык, с катастрофической быстротой обнаруживал свою непригод-

ность для его целей и его призвания. Он был условен, он был не бытийствен, он был горизонтален, а не вертикален. В 1815 году Пушкин пишет стихи под многозначительным заглавием «Мое завещание. Друзьям»; в них трактуется модная тема ранней смерти поэта, жаждущего уйти из этого несовершенного мира,— но как! «На тихий праздник погребенья Я вас *обязан пригласить»; «Певец решился умереть. Итак,* с вечернею луною, В саду *нельзя ли* дерн одеть Узорной белой пеленою?.. *Нельзя ль, устроя длинный ход, Нести наполненные чаши?..* Простите, милые друзья, *Подайте руку; до свиданья!»* Что он — серьезно или издевается? Ведь это уже балаган, откровенная бутафория!.. Как будто из любимой куклы сыплются опилки.

Это он обретает *язык.* И милые раньше детские слова — их слова — становятся забавным лепетом; и, по привычке еще употребляя их, он вольно или невольно утрирует, отчего самому ужасно смешно. Но в хохоте этом уже различим тот высокий, беспечный, звонко-холодноватый тон, что и в смехе «бессмертных» Германа Гессе. Начинает раскрываться (все явственнее для него самого) его отношение к смерти.

Это вопрос вопросов.

Они все в глубине души боялись смерти (кроме Жуковского — я его здесь не буду касаться), они трепетали перед ней, даже когда о ней шутили. И потому они боялись времени, этой Медузы Горгоны «эпикурейства». Они знали только сегодняшний день, а если он их не устраивал, то — завтрашний, более счастливый. В крайнем случае остается послезавтра — какое-то «будущее вообще», полное покоя и счастья, сродни фаустовскому «остановись, мгновенье!». В сторону времени они глянуть не смеют, а доведется взглянуть—каменеют. И тогда Батюшков начинает путать настоящее и будущее, в ужасе теряя ориентировку: «Цветочки милы, К чему так рано увядать? Закройте памятник унылый, Где прах мой будет истлевать; Закройте путь к нему собою...» и т. д.— он так испугался, что уже почти умер; а Пушкин пишет на полях: «черт знает что такое!» Ему этот «модернизм» не то что непонятен, чуткое ухо его скорее возмущено какофонией мысли и чувств, вызванной тем, что время измерено линейкой собственной жизни.

Сам он относился к времени спокойно — и спокойно относился к смерти. У него был другой отсчет; время его было безграничным. И он жил в нем каждую секунду, это был его быт. Он и в истории жил как в собственной семье, рядом с Петром и Бояном — и рядом с теми, кого предвосхищал. Он

отражал прошлое и будущее, как зеркало, «вставленное» в строку о Россини. Жизнь для него — один слитный момент, лишь условно разделимый внутри себя на прошлое, настоящее, будущее: они для него соседствуют, как струны в инструменте,— на прикосновение к одной отзываются все остальные, давая гармонический фон и глубину взятой ноте— далекое эхо «музыки сфер». Время было для него скорее пространством. В сущностном пространстве, заместившем эмпирическое время, все обитает одновременно, рядом, и связано не последовательностью, а своего рода *расстоянием* — иерархией предметов.

Для него время было не сзади и не впереди — оно было *вокруг,* и у него была высокая точка обзора во все стороны. Оно п о д н и м а л о с ь вокруг него спиралью, и он поднимался вместе с ним.

Время было вокруг, и поэтому происходили поразительные вещи.

В 1816 году появляется у него пушкинское, вполне пушкинское, от начала и до конца пушкинское стихотворение — «Желание»:

Медлительно влекутся дни мои,
И каждый миг в унылом сердце множит
Все горести несчастливой любви
И все мечты безумия тревожит.
Но я молчу: не слышен ропот мой;
Я слезы лью; мне слезы утешенье;
Моя душа, плененная тоской,
В них горькое находит наслажденье.
О жизни час! Лети, не жаль тебя,
Исчезни в тьме, пустое привиденье;
Мне дорого любви моей мученье —
Пускай умру, но пусть умру любя!

Посмотрите: не в том сейчас дело, что время тут и впрямь исчезает и не важно («Лети, не жаль тебя... пустое привиденье»,— обращается он к «часу»), а в том, что эти стихи, в которых жизнь, постепенно *нагружаемая* («множит») *м у ч е н и я м и,* становится *сладкой* («горькое... наслажденье»), и эта вот горькая сладость достигает такой степени, что смерть от нее предстает как *полнота жизни,* — эти стихи есть не что иное, как двойник появившейся в 1830 году, в Болдине, элегии «Безумных лет угасшее веселье»! Пускай тот, кто хочет, положит перед собою параллельно два эти стихотворения (одно — знаменующее рождение *великого* Пушкина, другое — появившееся на пороге центрального и устремленного уже к завершению этапа) и, проделав неслож-

ный сопоставительный анализ, увидит, что они отражаются друг в друге бесконечной анфиладой зеркал и написаны как бы одними и теми же словами; что оба они своим одинаковым двухчастным построением воспроизводят один и тот же ход мысли: от горькой констатации — через «Но...» — к смиренному согласию и смиренному желанию, чтобы горечь эта длилась («...мне слезы утешенье» — «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»), ибо это и есть жизнь, от которой не надо искать лучшего, потому что где есть любовь и даже надежда на любовь — там и жизнь; и даже смерть в любви есть жизнь. Разделенные, с точки зрения эмпирической, огромным периодом (1816—1830), стихи эти обитают совсем рядом в сущностном пространстве бытия и глядятся друг в друга, находясь, очевидно, в симметричных точках спирали, вертикально растущей вверх.

И вовсе не удивительно, что стихотворение «Домовому», написанное всего-то в 1819 году, по характеру и уровню может быть поставлено в ряд поздних шедевров и вполне звучит как... завещание — человеческое, интимное, личное, семейное — рядом с поэтическим и пророческим завещанием «Памятника». Предвосхитить такое и так можно, только воспринимая и время, и собственную жизнь, и историю, и мир как единое, простирающееся вокруг пространство, живя каждую минуту не в эмпирическом времени, а в большом бытии, или, как говорили в старину, перед лицом вечности.

И почти все, что происходит в его творениях, происходит тоже в особом пространстве. Моцарт и Сальери беседуют не в трактире и не перед нами на сцене. Они беседуют в мире, и все совершается перед лицом вечности, в ее пространстве, и потому — всегда; они не просто Моцарт, не просто Сальери, два композитора,— они, так сказать, Моцарт и Сальери с большой буквы. Да и вообще многие его герои могут быть именованы с больших букв: не зря он любил давать им названия как бы неопределенные: Дочь, Мельник, Князь, Самозванец, Отец и Сын... Это все потому, что действие у него происходит — всегда — *в мире и в бытии,* и на действие это глядит лицо вечности.

Время было вокруг него, оно поднималось, и он — а точнее, его дар — поднимался вместе с ним, но несколько выше, как будто его что-то тянуло вверх: так поднимается аэростат, наполненный летучей и легкой «пустотой». Поэтому он не боялся смерти — она была для него не конечной точкой, а эпизодом, пусть ответственным и драматичным, но эпизодом в жизни его духа и дара — той «пустоты», кото-

рая, оказывается, для того и «пуста», чтобы вместить в себя мир, время, жизнь и смерть и снова жизнь.

А внизу — не сзади, внизу! — продолжал находиться Лицей, и первые встречи с музой, и детские игры в поэтов, и все это было не за спиной, а в эпицентре спирали его бытия: ведь *зерно* есть и источник и эпицентр растущего вверх колоса. Он вырос из этого зерна, он *заключался* в нем; и я снова думаю, что термин «развитие» (который — в полном противоречии с его действительным смыслом *разворачивания:* «...свой длинный *развивает* свиток» — привычно понимается нами как возникновение в явлении чего-то, не бывшего в нем) — этот термин не худо бы заменить другим: *раскрытие.* Ибо уже в Лицее он был таким, каким развернулся после; там было брошено в землю *зерно,* которым мы занялись, когда зашла речь об аксиоме гения.

6

Положение аксиом (я имею в виду широкий смысл этого слова: всякую так называемую очевидность, простую истину) в известном смысле незавидное. Их скромная роль — роль подсобного орудия нашей логики — есть удел тайн бытия, низведенных со своих метафизических высот в сферу практического употребления. «Ударившись о сыру землю» человеческой практики, тайна оборачивается элементарным фактом, обретает «земное» лицо — лицо очевидности, не требующей размышления, удобной к оседланию. Переворачиваются наши отношения с тайной: опрокидываясь в эмпирический мир, реальность высшего порядка занимает в субординации этого мира как раз самую нижнюю ступеньку — и наше знание об «элементарном факте» ограничивается, по сути дела, умением этот факт *использовать.* Такой прагматический взгляд «свысока» бывает неизбежен, а порой и необходим, но нельзя превращать его в принцип: ведь взгляд свысока есть взгляд вниз, и только вниз; в этом и состоит беда исследовательского эмпиризма: порожденный опрокинутой иерархией, он не прозревает в «простых истинах» их высокую породу.

Все сказанное тоже, наверное, «простая истина», теоретически ясная всем. Но на практике глубина мысли нередко связывается у нас с представлением о бесконечном дроблении и разъятии, которое называют «аналитическим взглядом», тогда как это ограниченный взгляд *только вниз,* к себе под ноги.

В житейском быту это, быть может, и так: глубина — это низ. Что же касается процесса познания, то уместно вспомнить тот путь, что в XXXIV песни «Ада» проделал Данте, когда, миновав последний круг Ада, стал спускаться с Вергилием еще ниже, цепляясь за шерсть Люцифера. Когда они достигли середины пути по телу владыки Ада, Вергилий перевернулся головой «туда, где прежде были ноги», и стал, как бы спускаясь дальше, на самом деле *подниматься дальше,* так что, выбравшись, Данте увидел, что Люцифер торчит вверх ногами. Рубеж, который они минули таким необыкновенным образом, был рубежом между Адом и Чистилищем. Объясняя недоумевающему Данте это нисхождение-восхождение, Вергилий говорит:

Но я в той точке сделал поворот,
Где гнет всех грузов отовсюду слился.

Иначе говоря, поворот (в противном случае путники оказались бы в желанном Чистилище вверх ногами) был сделан в той точке, где предельно уплотнена темная, неодухотворенная материя.

Таков, в сущности, и ход познания. Когда «материя» накопленных, рассмотренных и проанализированных фактов достигает предельного уплотнения [1], необходимо — дабы не оказаться по отношению к истине вверх ногами — перевернуть соотношение между фактами и собою, другими словами — посмотреть на них снизу вверх.

Попав в это новое положение, мы вопреки пословице о синице в руках и журавле в небе оказываемся в выигрыше. Новый взгляд помогает нам факты, знакомые вдоль и поперек, увидеть в новой связи. То, что казалось самою природой предназначенным лишь для умелого использования, становится высокой целью, средоточием устремлений нашего духа. Рассуждая об открытом Ньютоном законе, «в силу которого все тела тяготеют к одному общему центру», Чаадаев в четвертом Философическом письме напоминал: «Не следует забывать, что закон падения тяжестей установлен Галилеем, закон движения планет — Кеплером. Ньютону принадлежит только счастливое вдохновение — связать воедино

[1] В последние годы изучение творчества Пушкина перемещает центр внимания (об этом говорилось на одной из Пушкинских конференций) в 30-е годы, а исследование биографии и судьбы поэта уступает место исследованию его окружения — родных, близких, знакомых. Создается, таким образом, впечатление, что в пушкинском творчестве до 30-х годов и в судьбе самого поэта все уже ясно.

оба эти закона... Но можно ли серьезно думать, что весь секрет гениальности Ньютона, вся его мощь, заключается в одних его математических приемах? Разве мы не знаем, что в этом возвышенном уме было еще что-то сверх способности к вычислениям?.. И можно ли представить себе, будто в то время, когда... закон вещественности блеснул его духу и разодралась завеса, скрывавшая природу, в благочестивой душе его были одни только цифры?.. Великие открытия... могли быть сделаны только тем самым Ньютоном, каков он был, гением столь же покорным, сколь и всеобъемлющим, столь же смиренным, как и мощным»[1].

Нужды нет, что тайна в итоге останется все-таки тайной, то есть никогда не исчерпается до конца; главное состоит в том, что мы попадаем в сферу ее притяжения, она направляет наши усилия, и наш процесс освоения мира, сводившийся раньше к *познанию-потреблению,* получает шансы превратиться в *познание-восхождение.*

Само собой разумеется, что в этой новой ситуации дискурсивный анализ и рассудочная логика становятся лишь средством в нашем стремлении к *высокой глубине* и только через это умаление обретают свой истинный, высший смысл, ибо все хорошо на своем месте.

7

России определено было высокое предназначение...

Пушкин

Первый публичный триумф Пушкина как поэта состоялся в 1815 году на том экзамене по российской словесности, где Державин слушал «Воспоминания в Царском Селе». Первой поэмой, «Руслан и Людмила», было начато триумфальное шествие Пушкина в литературе. Достойно пристального внимания то, что оба упомянутых произведения каждое по-своему связаны со «Словом о полку Игореве», к которому Пушкин относился с благоговением и за изучение которого взялся в конце жизни. Некоторые черты батальных эпизодов «Воспоминаний...» связаны, несомненно, с впечатлениями от «Слова...»; строка же «Летят на грозный пир; мечам добычи ищут» звучит чуть ли не цитатой. Образ Бая-

[1] «Литературное наследство», т. 22—24, с. 41.

на и сцена боя с печенегами в «Руслане» также несут на себе отпечаток знания великого памятника.

«Слово...», как известно, было утеряно и долгое время отсутствовало в культурном сознании. Нечто подобное произошло и с *русским словом* в литературе. Оно было утеряно, «спрятано» до поры, как волшебный меч в поэме Пушкина. Русская литература металась в поисках своего слова, как Руслан.

Продолжая разговор о «воинском» оттенке в творческой работе Пушкина, надо вспомнить эпизод из «Руслана»:

> Долину брани объезжая,
> Он видит множество мечей,
> Но все легки, да слишком малы...

Раннюю поэзию Пушкина можно уподобить этому эпизоду: поискам меча по руке. Ищет не сам Пушкин, но его дар. Все поэтические манеры, школы и стили, опробованные им, оказались «легки, да слишком малы». Волшебного меча среди них не нашлось.

Сочинения зрелого Пушкина Гоголь сравнивал с русской природой, «тихой и беспорывной», а слово Пушкина — с «русским человеком», который «немногоглаголив на передачу ощущенья...». Слово, найденное Пушкиным у няни, в летописях, в песнях и сказках, у московских просвирен и преображенное им, слово, которое, само по себе будучи подчас «нейтральным», «тихим» и как бы даже «пустым», а в контексте способно вместить мир,— это и есть волшебный меч, отысканный им для России, извлеченный из открывшегося ему древнего тайника. Именно русское слово оказалось по руке его дару, и именно этот дар оказался целиком соприроден России по духу. Небывалый в мировой культуре по масштабу и роду, дар этот был определен просторной, широкой провинциальной стране с тихой, беспорывной природой под неярким небом и «серенькими тучами», с ее избами, балалайкой и топотом трепака. Он был определен стране, спасшей Европу, стране, осененной поверх всех трагедий и бед высоким духовным предназначением. Он был определен народу, в котором Гоголь и Достоевский расслышали, слушая Пушкина, всечеловеческое эхо — небывалое свойство «всемирной отзывчивости», *национальную потребность* в братстве людей.

Пушкин — это Россия, выраженная в слове. С его появлением страна заговорила на своем языке. И тогда, словно по волшебству, возникла — сразу и вдруг — литература, од-

ним гигантским скачком оказавшаяся в авангарде духовных устремлений всего человечества.

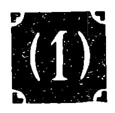
Творчество Пушкина — металитература; типология, которая в нем содержится, есть типология бытийственная (включающая в себя также и художество); роль его—сверхлитературная, человеческая. Предназначение его состояло не в том, чтобы определить и предуказать стили, формы и методы, а в том, чтобы предвосхитить и создать большой стиль русской литературы как нравственного подвига, облеченного в слово. В силу этого он не столько «начал» великую классику, сколько присутствует, наличествует в ней (даже когда она в чем-нибудь и противостоит ему); и она не началась с него, а содержится в нем потенциально, развертывается из него, существует в созданном им поле. Он заключает ее в себе, подобно тому как в зерне ржи заключен ржаной колос, и никакой другой. Среди новых зерен, содержащихся в колосе, то зерно, из которого он произрос, отсутствует: оно живет иною жизнью — всем колосом. Оттого и собственно пушкинское оказалось — «чисто художественно» — в последующей литературе невоспроизводимым и наличие пушкинского «направления», пушкинской «школы»— невозможным. Ничего «чисто художественного» в Пушкине нет — потому-то школой его оказалась вся великая русская классика, та самая *святая,* по известному слову европейского писателя, литература, которая никогда не была «словесностью», постоянно держа в поле зрения те пространства, где «кончается искусство».

1979

КОСМОС ПУШКИНА

НАБРОСКИ К КНИГЕ

Здесь собраны некоторые из рабочих заметок, которые я делаю постоянно. В ходе времени из них начало вырисовываться что-то вроде картона или ряда эскизов к картине. По причине угадываемых необъятных масштабов картина эта рискует так и остаться в эскизах. Беру на себя смелость предложить читателю часть этих записей, сохраняющих, конечно, свой отрывочный, неполный и неокончательный характер, отредактировав их и попытавшись тематически организовать без существенного нарушения их хронологии.



«Памятник». Следование строф соотносится с творческой биографией автора. *1-я строфа* — напористость, присущая ранним стихам с их пафосом вольнолюбия и оппозиционности. *2-я* (державинская тема души, бегущей тленья) — 20-е годы, пора кризиса, размышлений о смерти и бессмертии. *3-я* («Слух обо мне...») — конец 20-х, эпоха всероссийской славы, триумфальное шествие. *4-я* — 30-е годы, рефлексия над своею судьбой и призванием, осмысление своей деятельности. В этой, предпоследней, строфе повторяется — но уже на созданном глубоком фоне — то, что было в предыдущих:

«народная тропа», «Слух обо мне...» — «любезен я народу»;

«душа в заветной лире» — «чувства добрые я лирой пробуждал»;

«главою непокорной», «славен буду я» — «восславил я свободу».

Но вот новая мысль: «милость к падшим». Все сказанное о свободе, о народе, о душе, о лире вливается в эту «милость». А из нее изливается *5-я строфа:* «Веленью божию...» — итог, конечная точка и устье в океан (ср. другие финалы: «И, обходя *моря* и земли...», 1826; «Куда ж нам

плыть?..», 1833). Ощущение итога продиктовало внутреннюю форму — форму *пути.*

(2). — В «Памятнике» Пушкин не гордился, а узнавал себя.

Вот — понимание! Это П. А. Стекачев, не литературовед, а крестьянин (в кн. А. Топорова «Крестьяне о писателях»).

(3). Законченность и мгновенность птиц, виньеток, росчерков и пр. Форма рождается с «замыслом», «замысел» — в форме; импровизация. Взглянешь бегло — батюшки! не отрывая пера! Приглядишься: нет, отрывая! А кажется, что одним росчерком.

Такова Татьяна. Таков Моцарт. Таков Гринев. Маша Миронова. Чем ближе герой к его идеалу — тем прерывистее черты рисунка, хотя общий абрис кажется замкнутым стремительно, одним движением. Германн, Сальери, Скупой «нарисованы» более четко, более жирно, с меньшими пробелами; тут мало свободы, воздуха — все детерминировано, сплошная «необходимость».

Одна из основ поэтики Пушкина — фрагментарность: разные виды «открытой формы», пропуски, ряды многоточий, «темнота», загадочность, непроясненность деталей, мотивировок, образов, наконец, отсутствие окончательных оценок, «суда» и вообще однозначности, что в этической сфере соответствует «милости к падшим».

(4). Никто не рисовал столько автопортретов. Отчего это?

Есть красивые. Есть смешные, уродливые, есть костюмированные, актерские. «Кто ты такой?» Так читаешь собственное сочинение — и не всегда его понимаешь. Что такое я?

Ср. зеркальность как один из фундаментальных принципов его композиции.

Никто и никогда так настойчиво не рассматривал себя в будущем, в старости (он уже при жизни словно исчерпал ее, в том числе и в портретах). Вообще нет ни настоящего, ни будущего: есть «я» — такой (молодой, взрослый) и «я» — такой (старый или пожилой), — они сосуществуют рядом, как в житийных клеймах.

Познание мира и самопознание — единый процесс. «Я» — конечное вместилище бесконечного.

«Под небом голубым...» (1826) — считают обычно, что это самоанализ. В чисто психологическом смысле — да. Но не в философском. Здесь представлен психологический и

метафизический феномен, лишь отнесенный к конкретному «я»; через универсальность этого феномена — познание своего «я».

(5). Упомянув «Под небом голубым страны своей родной», нельзя пройти мимо. «Из равнодушных уст я слышал смерти весть И равнодушно ей внимал я». Говорят обычно о парадоксе: любил страстно, а о смерти услышал равнодушно. Но парадокс ли это? А может быть, в последней глубине человеческого существа это как раз всеобщий закон: чем страстнее, чем гуще и тяжелее («С таким тяжелым напряженьем...») посюстороннее плотское чувство — тем «недоступнее» черта между живым и «легковерной тенью»? «Неравнодушие» к смерти зависит от другого: человек физически умер — наша душевная связь с ним продолжается — но его уже нет здесь — нам не в чем осуществить эту душевную связь; и чем глубже она, тем тяжелее пережить смерть. «Равнодушие» тем больше, чем явственнее в нашей связи преобладало физическое, «тяжелое»: со смертью оно становится «недоступной чертой».

(«С таким *тяжелым* напряженьем...»; эпитет очень не случайный. «Как грустно мне твое явленье, Весна, весна, пора любви!.. С каким *тяжелым* умиленьем Я наслаждаюсь дуновеньем» весны; «весной я болен; Кровь бродит...» «Брожение» крови *тяжело* ему.)

(6). Пушкин никогда не поддавался пародированию. Самая остроумная пародия из всех немногих — это перевернутое задом наперед Посвящение к «Онегину»: «Вот сердца горестных замет, Ума холодных наблюдений, Незрелых и увядших лет, Бессонниц, легких вдохновений Небрежный плод. Моих забав, Простонародных, идеальных, Полусмешных, полупечальных...» и пр.

Здесь необыкновенно тонко почувствована какая-то глубочайшая основа его художественного созерцания. Его и в самом деле нередко можно читать задом наперед. Это было бы невозможно, если бы элемент детерминированности был определяющим. Но у него центр и цель просматриваются (пусть и «неясно») из любой точки, и к ним только надо нащупать единственно верную дорогу. Черновики и варианты, собственно процесс создания — не «мастерство», но поиски этой единственной дороги; архитектоника же готового текста — процесс раскрывания замысла на всю возможную глубину.

«Осень» — неразъемлемое целое тогда, когда восприни-

мается как раскрывание замысла, целостного с самых первых строк: первая строфа («о природе») уже содержит в себе зерно всего, в том числе — последних строф (о творчестве):

I. *«пруд уже застыл»,* но «Журча *еще бежит...* ручей»;
Дубравы — *«уснувшие»,* но их *«будит* лай собак»;

XI. Так *дремлет недвижим* корабль в *недвижной* влаге, *Но чу! матросы вдруг кидаются, ползут...* Громада *двинулась...* и проч.

Вообще многие его стихи можно рассматривать от конца к началу, и от этого они нимало не обессмыслятся. Рассматриваемый «с конца», «Памятник» будет «закрываться», но в этом «бутоне» мы обнаружим замысел, который раскрылся к последней строфе. Ведь 1-я строфа есть, в сущности, зерно всего дальнейшего: она *раскрывается в стихотворении* и ясно соотносится с 5-й строфой: «нерукотворность», «выше... столпа», «непокорность», «народная тропа» — все это имеет отклик в «веленье божием», в смиренном «равнодушии», в отсутствии боязни и притязаний и пр.

(7). «Поэт» и «Осень». Первая половина «Осени» — весна, зима, лето — это быт, это когда «не требует...»; а вот осень — это когда коснулся «божественный глагол». В «Поэте»: «Душа вкушает хладный сон», потом — «Как *пробудившийся* орел»; в «Осени» — *пробуждается* поэзия...». В «Поэте» — «на берега пустынных *волн*»; в «Осени» — корабль «рассекает *волны*». Народная сказка выносит «сон быта» за скобки. Может быть, еще и потому, что знает: быт не поддается схематизации, он слишком таинствен — как сон. «Сон быта» и «поэтический сон» связаны.

Романтическое сознание (особенно позднее, тронутое модернизмом) не видит в быте ничего, кроме глухого тупика, презирает быт. Пушкин быт уважает: «Смысла я в тебе ищу» (в «жизни мышьей беготне»). Он видит в нем бездонный колодец, откуда мы все пьем: «И в поэтический бокал Воды я много подмешал». Он вводит быт в свои сказки и увязывает с чудом. И в «Осени» из быта рождается чудо. Не чудо ли, в самом деле, что в равнинном и сухопутном российском пейзаже появляется громада, рассекающая волны?

(8). «Осень» — колесо. Оно движется потому, что круглое.

(9). Мне давно казалось, что «Осень» и «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем» связаны между собой: образ «чахоточной девы» упорно соседствовал у меня со «смиренницей», которая предпочитается неистовой «вакханке».

Надо было, оказывается, перечитать рецензию Пушкина на Делорма (Сент-Бёва), 1831 года: «С какой меланхолической прелестью описывает он, например, свою музу!.. Правда, что сию прелестную картину оканчивает он медицинским описанием чахотки; муза его харкает кровью...» У Делорма есть и вакханка («одалиска»), ей он предпочитает свою чахоточную музу, «простую девушку».

Много позже, во «Временнике Пушкинской комиссии. 1976» (Н. М. Ботвинник), среди возможных источников «Нет, я не дорожу...» прочел греческое стихотворение, где поэт, предпочитая пожилую женщину молодой, говорит вот так:

Ибо милей, чем иная весна, до сих пор твоя осень,
Зимнее время твое лета иного теплей.

Вот и «Осень»...

Права Мария Волконская, считавшая, что подлинной возлюбленной Пушкина была Муза. В любых объятиях — «...имя чуждое уста мои шептали» («Дорида», 1819, — ср. в «Кавказском пленнике»: «В объятиях подруги страстной Как тяжко мыслить о другой!..»). Возлюбленный Музы! — это, конечно, немыслимое счастье; но какой же и ужас.

(10). В большинстве языков «искусство» связано с понятием умения, мастерства (лат. ars, греч. téchnē и пр.). У нас «искусство» родственно «искушению», «искусу». Какой же драматизм и какая правда.

Каждый знает: порой пообещаешь что-нибудь хорошее и успокаиваешься, вроде уже и выполнил. Произведение художника — тоже обещание. Художник создает не только произведение, он создает и свой образ. И чем выше созданное, тем труднее жить в меру этого образа, тем страшнее ответственность. Вот он, искус, испытание. Чем больше художник, тем жестче искус.

Все это заложено в русском понимании искусства. И вот почему еще «цель художества есть и д е а л, а не нравоучение»; речь идет не об эстетическом идеале, а о человеческом. Человеческий идеал в творчестве немыслим без стремления к нему и в жизни. А «нравоучениями» может заниматься и «г. Булгарин».

(11). Стихотворение «В начале жизни школу помню я» стоит, вместе с «Бесами» (оба — 1830, Болдино), в центре неотъемлемой и мучительной темы Пушкина, без которой понять вполне его путь и судьбу нельзя. Это тема бесов. Около трех десятков произведений — от «Монаха» (1814) и «Гавриилиады» (1821) до «Как с древа сорвался предатель ученик» (1836), не считая замыслов, планов и многочисленных рисунков. Все это требует особого исследования, которое покажет, что за титаническая была тут борьба.

(12). Античность у Пушкина. Путешествие через всю творческую жизнь — от лицейских игр, декабристских аллюзий и символов, мусических образов творчества — к прощальному анакреонтическому циклу 1835 года; от «Ариона» (1827) к «Кто из богов мне возвратил» (1835); набросок 1836 года «Ценитель умственных творений исполинских», где уже прямое отречение. Наконец — цикл 1836 года. Античность — Коран — Ветхий Завет — Новый.

Он шел с Запада на Восток и остановился на границе. Укорененность в эллинстве — и медленный, но неотвратимый отход от него. В загадочном стихотворении «В начале жизни...» кое-что все-таки понятно. И два *«беса»* (каноническое понимание античных богов). И «великолепный мрак *чужого* сада», куда он убегал от «смиренной» жены, словеса которой были полны «святыни». И *«недвижные* думы» в лицах *«кумиров»* (ср. «Кумир на бронзовом коне»), и их *«каменные* руки», и «сладкий некий *страх»,* и *«лживый,* но прекрасный» демон, *«Сомнительный* и лживый идеал». «Безвестных наслаждений *темный* голод Меня *терзал»* (прямо как о созревании плоти у подростков): «всё кумиры сада На душу мне свою бросали *тень».* Кто бы что ни говорил об этих стихах — тут важный этап отношений с эллинским язычеством.

На позднем анакреонтическом цикле («Поредели, побелели» и пр.) лежит рефлекс печального и ласкового, но бесповоротного прощания. В 36 году отказывается переводить Ювенала: «Стихи бесстыдные приапами торчат, В них звуки странною гармонией трещат»; «Не мог я одолеть пугливого смущенья»... И это говорит он! Нет, никак не могу согласиться с идеей о ренессансности Пушкина.

(13). У него было чисто народное чувство природы: не господин, а брат. «Равнодушная природа» — думаю, в том смысле, что природа не имеет, так сказать, суверенного существования. (Это вполне соотносится с отсутствием у

Пушкина «интереса к натюрморту», отмеченным когда-то Г. Глебовым.) Он вовсе не обожествлял «природу», не был пантеистом (пантеист не может сказать: равнодушная природа). Природа — только сосуд, хотя и живое существо.

(14). Осень — самое русское время года: срединность, пограничность. «Пушкин питал особое сочувствие к этому времени года. Это чувство едва ли не русское» (Шевырев). «На небе серенькие тучи» — вот для него Россия. «Серых туч густая полоса». Пейзаж финала «Станционного смотрителя». То же — Лермонтов. Его «Родина» видится тоже в осеннем колорите. «Мне избы серые твои... песни ветровые...» — это Блок, и это опять Россия-осень.

Блещущая красота Кавказа была в его жизни еще и для того, чтобы он лучше разглядел Россию.

(15). «Кавказ подо мною. Один в вышине...» (1829). Это «один в вышине» звучит страшновато. Одиночество было и в самом деле связано с «вышиной» и холодящим (мороз по коже) многоведением.

Отселе я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье...
Здесь тучи... подо мной...
Под ними...
Там, ниже...
А там уже...
А там уж и люди...

И внял я неба содроганье
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Движение сверху вниз, вертикальный разрез мира. В «Пророке» — метафизика, в «Кавказе» — физика; но позиция одна и та же. И движение: в «Кавказе» — вниз, вплоть до Терека, в «Пророке» — вглубь, вплоть до «сердца трепетного».

На Кавказе я прожил мальчишкой четыре года во время войны, но он как-то не вошел в меня за эти годы. Почувствовал я его много позже — когда летел на самолете и внизу расстилалось и вздымалось что-то напрочь ломающее все привычные представления о жизни, о земле, о существовании, что-то невообразимое, нечеловеческое, космическое — недвижное, но живое: морщинистый лик Бытия. И когда, вися над этим, наша ничтожная железная стрекоза (то ли «ИЛ», то ли «ТУ», не помню) начала спокойно и деловито выпускать свои лапки-шасси, готовясь идти на посадку, меня враз охватили и смех, и страх, и безумная гордость. Как-то так получилось, что именно в этот момент я — показалось мне — понял до конца и

«Кавказ подо мною...», и «Обвал», и вообще весь тот метафизический переворот, который Кавказ совершил — или подготовил — в Пушкине.

(16). Гершензон был не прав, говоря, что у Пушкина стихотворный размер безразличен к содержанию. «Зимнедорожный» цикл, например, весь — хорей, как известно; можно выделить и многие другие «стихийные» циклы, в которых одинаковость размера говорит об общности содержания. Из них один особенно меня волнует; он, кстати, давно и совершенно стихийно сложился в моей композиции «Времена года». Три стихотворения: все — ямбы, все из шестистиший, все — со сплошными, как молотком вколачиваемыми, мужскими окончаниями; у каждого две строки из шести короче других: у двух стихотворений — четвертая и шестая короче на две стопы, у третьего — третья и шестая короче на одну стопу. По времени они разделены равными промежутками в два года:

1829, «Обвал»

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы
И ропщет бор,
И блещут средь волнистой мглы
Вершины гор...

1831, «Эхо»

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом,—
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг...

1833

Не дай мне бог сойти с ума:
Нет, легче посох и сума;
Нет, легче труд и глад.
Не то чтоб разумом моим
Я дорожил, не то чтоб с ним
Расстаться был не рад...

Может быть, эту форму, эту строфику дал ему Кавказ — его гул, его многоголосое эхо.

(17). В «Обвале», поверх языка слов, есть другой язык — фонический, невероятно напряженный и по осмысленности не уступающий словесному. В нем есть четко прочерченный сюжет.

В начале — как бы общий ровный гул, в котором перемешаны грохот камней, несомых рекой, шум деревьев и еще какой-то отдаленный гром.

ДРОбясь о мРАчные скаЛЫ,
ШУмят и пенятся ваЛЫ,
И надо мной кРИчат ОРЛЫ,
И РОПЩет БОР,
И БЛЕЩут сРЕдь ВОЛнистой мгЛЫ
ВЕРШИны ГОР.

Затем, во второй строфе, — начинается:

ОттОЛЬ сорВАЛся РАз обВАЛ...

И — пошло: ОЛЬ — ВАЛ — РА — ВАЛ — ГРО — АЛ — АЛ — загоРОДИЛ — ВАЛ — останоВИЛ... На ВИЛ грохот сужается, останавливается. Тогда начинается другое:

ВдРУг ИСтоЩАСЬ и пРИСмиРЕФФ,
О ТеРЕк, ты пРЕР-ВАЛ СВой РЕФФ...

Гнефф — проШИП — СнеГА — оСВИре-ПЕФФ — СВой — бРЕ — ГА... Все шипит и свистит на фоне эха от «РО» и «ВАЛ».

Начинается умиротворение, но полное тревоги и чреватое бунтом; в нем и грохот, и шипение: леЖАЛ — беЖАЛ — пылью ВОД — оРО-ШАЛ — леДЯНый СВОД... Как гул под сводами: ДОл — вОД — свОД (ДО — ОД, «обратное» эхо).

Потом вроде все окончательно успокаивается, АЛ и ОЛ звучат на фоне все смягчающихся согласных:

И пуТЬ по НЬ-ом ШИ-рокий ШЬ-ол,
И коНЬ скакал, и вЛЬ-окСЯ вол,
И своего верблЮда ВЬ-ол
СТЕП-ной куПЕЦ...

Полное приручение стихии: до того, что в последней строчке — ни одного звонкого согласного, а СТЕП- и -ПЕЦ зеркально-обратно отражаются друг в друге, наглухо замыкая и погашая все громы...

И вдруг —

Где ныне мчИтся лИшь ЭОЛ,
нЕбЕс жИлЕц.

Остаются стремительные И-И — Е-Е, а все остальное проваливается в бездну, поглощается бездонным зиянием:

Э-О-Л

И — «Небес жилец» рифмует со «Степной купец» как в насмешку.

Приручение не состоялось, было кратко, как миг, перед этим Э-О-Л, в котором тонут все звуки, вся драма.

Потрясает неподготовленность этого как гром с ясного неба обрушившегося финала-зияния, в котором, по-видимому, вновь оказывается все как было, все вновь обретает свои извечные места. Нам не дан момент (или процесс)

этого «последнего катаклизма»; между предыдущими строками и двумя завершающими, об Эоле, — провал, пробел, тайна. Нарушение и попрание описуемо и понятно, у него есть «механизм»; восстановление «предвечного», его торжество — приходящее без грома и шума, как тать в нощи, — описать нельзя, потому что невозможно постигнуть. Тут нет «механизма», тут и «тысяча лет — как один день», и один день может быть как тысяча лет. Реальный обвал, виденный Пушкиным при путешествии в Арзрум, создал через Терек мост, который существовал всего два часа, а не длительное время, как можно понять из стихов (ср. вполне обозримую продолжительность действия в «Золотом петушке» — и Звездочет, «Весь как лебедь *поседелый»*).

«Обвал» — «модель» настолько всеобщая и выразительная, что кажется, будто эти стихи могут быть поняты даже человеком, не знающим русского, — по одной только фонической партитуре.

(18). «Обвал» — триада; но не гегелевская (в финале — Эол, НЕБЕС ЖИЛЕЦ; какой уж тут «синтез»...). Порядок — нарушение — восстановление. Эта «модель» встречается у Пушкина часто: и сказка, где все началось с разбитого корыта и им же кончилось; и «Метель» (все стало не так, как хотелось, а как было нужно: ни Маше, ни Владимиру не удалось «приручить» этого «нужно»); и многое другое, и наконец — «Медный всадник».

Но «Медный всадник» это «Обвал» еще *без финала;* это *незавершенная* триада: «топь блат» — «юный град» — .....(Туда, где точки, автор поэмы не заглядывает: он оставляет это автору «Подростка» с его «фантастическим» городом, который однажды провалится, и среди болот останется «для красы» кумир на коне.)

(19). Финалы у Пушкина разверсты в будущее, а в пределе — в вечность, в то зияние, которое лишь обозначено: «ЭОЛ, Небес жилец». (Ср.: «Куда ж нам плыть?.......» — тоже зияние).

(20). Конец «Обвала» — зеркало начала (ср. тютчевское зеркало вод: «Все зримое *опять* покроют воды, И божий лик изобразится в них»). Зеркало, обращенное в будущее. Эхо будущего («Медный всадник» — «эхо» того, что скажет Достоевский).

«Прежде у Израиля, когда кто-нибудь шел вопрошать Бога, говорили так: «пойдем к прозорливцу»; ибо тот, ко-

го называют ныне пророком, прежде назывался прозорливцем» (I кн. Царств).

(21). «Эхо», имеющее ту же строфику, что и «Обвал», продолжает фоническую тему «Обвала», пронизанного эхом. Разумеется, и «язык» сходен (смягченный вариант):

> РЕвет ЛИ звЕРЬ в ЛЕсу гЛУхом,
> тРУбит ЛИ РОГ, ГРЕмит ЛИ ГРОм...
> . . . .
> Тебе ж нет отзыва; таков
> И ты, поэт!

В двух последних строках нет эха предыдущих звуков — ни одного Р, Л, Г, проходящих через все «Эхо» (и весь «Обвал»). «Нет отзыва».

Но есть другое. Стихи эти, как и «Обвал», оканчиваются зиянием, но — зеркально-обратным «Обвалу»: Э-О-л — п-О-Э-т.

Он не претендовал сам стать Эолом: «Эол» и «поэт» похожи, но поэт — лишь эхо «Эола».

Но быть эхом трудно и страшно. Возникает почва для «бунта»: «Не дай мне бог сойти с ума».

(22). Между «Обвалом» (1829) и «Эхом» (1831) — «Рифма» (1830):

> Эхо, бессонная нимфа, скиталась по брегу Пенея;
> Феб, увидев ее, страстию к ней воспылал...

Про Рифму написано без рифм. Но все стихотворение пронизано рифмой: скитАЛась — воспыЛАЛ — пЛОД понесЛА — родиЛА — ДОчь... — «Обвал» из стихии превратился в музыку, как Терек — в Пеней. А всепоглощающее зияние ЭОЛ помягчало и ушло в глубину, в самую середину стихотворения — в *А-О-нид*. Вулкан перестал извергаться, лава ушла под землю. Не сжигает, а греет.

Но ведь она никуда не делась.

Почти ровно через месяц после «Рифмы», в «Пире во время чумы», написанном белым стихом: «Мне странная нашла охота к *рифмам* Впервые в жизни», — говорит Вальсингам. И — начинается извержение: «Утопим весело умы... Восславим царствие Чумы... хвала тебе, Чума!» Но это — не стихи Пушкина, это гимн Председателя, и он зажат, заблокирован с двух сторон: песней Мери и увещаниями Священника, он завернут в трагедию Пушкина. Ибо стихия лавы животворит, лишь находясь на своем месте, в недрах земли. Невозможно представить песню

Вальсингама в качестве самостоятельного стихотворения, вне контекста трагедии, без ее корректива.

Тем не менее нечто подобное этому гимну появилось, и именно как лирическое стихотворение, спустя три года после «Пира...»:

1830:	*1833:*
Итак — хвала тебе, Чума! Нам не страшна могилы тьма...	Не дай мне бог сойти с ума: Нет, легче посох и сума...

«Утопим весело умы» — «Не то чтоб разумом моим Я дорожил...»; «Есть упоение... бездны мрачной на краю» — «И я глядел бы, счастья полн, В пустые небеса»; «Средь грозных волн и бурной тьмы, И в аравийском урагане...» — «И я б заслушивался волн... И силен, волен был бы я, Как вихорь...»; «Итак — хвала тебе, Чума!» — «Да вот беда: сойди с ума, И страшен будешь, как чума»; «Запремся так же от Чумы» — «Как раз тебя запрут»...

В довершение всего, строфика гимна Чуме сродна строфике «Не дай мне бог...» вкупе с «Обвалом» и «Эхом»: тоже ямб, тоже четырехстопный, тоже шестистишия, только две строки из шести не *короче,* а *длиннее* других, и с женскими окончаниями, — стихия через край выплескивается и — растекается.

То, что Вальсингаму кажется желанным, у автора вызывает ужас: *«Не дай мне бог...»* Автора этот ужас постигает в самом стихотворении, Вальсингама — после гимна, в разговоре со Священником.

(23). Выше я сопоставлял «Кавказ» с «Пророком»: выходила одинаковость позиций. Но «Кавказ» — и рядом с «Обвалом»: «*Отселе* я вижу... *обвалов* движенье» — *«Оттоль* сорвался раз *обвал».*

А «Обвал» — с «Не дай мне бог...»: «Ты затопил, освирепев, Свои брега» — «И силен, волен был бы я, Как вихорь, роющий поля...»

А «Не дай мне бог...» — опять с «Кавказом»: «И сквозь решетку как зверка...» — Терек «Играет и воет, как зверь молодой», «из клетки железной».

Но «Обвал» — это и «Пророк»:

И Терека могущий вал Остановил...	И шестикрылый серафим На перепутье мне явился...

Дар, с которым имеет дело автор, — не только соприроден самым могучим стихиям Творения, — он и сомасштабен им.

Сила, явившаяся «оттоль» («шестикрылый серафим»),

пресуществляет способности человека в соответствии с масштабом дара, указывает путь и жизнь, веля исполниться не своей волею.

Но человеческая свобода не становится от этого несвободой. В противном случае к ней не снизошел бы никакой серафим.

На этой почве и возникает возможность бунта. Свобода, призванная ограничить себя во имя служения, восстает, как Терек.

Личная проблема автора, выраженная в «Не дай мне бог...», есть частный и наиболее яркий случай проблемы поэта; а проблема поэта — частный и наиболее яркий случай проблемы человека. Поэт — все-таки не Терек, а человек.

(24). После плоской «метафизической горизонтали» вольтерьянства Кавказ (в два этапа — 1820, 1829) дал ему объем: своей природой, «дикими» нравами, бурлящей жизнью, идущей по иным нормам. Кавказ дал ему вертикаль — главным образом физическую (особенно в молодости). И он на деле убедился в том, что существует *высота*.

После этого он снова оказался в горизонтальном мире — но это была лишь в физическом смысле горизонталь: Россия, ширь, воля. И он, пришедший туда уже новым, другим, вдруг открыл здесь — увидел — тоже высоту, но уже не физическую.

После этого появился шестикрылый серафим.

(25). О реформе календаря в «Истории Петра» говорится: «Народ, однако, роптал. Удивлялись, как мог государь переменить солнечное течение, и, веруя, что бог сотворил землю в сентябре месяце, остались при первом своем летоисчислении». Его ощущение осени как поры творения находило подтверждение и здесь.

(26). Осень — пора плодов. У Пушкина об этом ничего нет. Своих плодов много. В «Осени» он сам — крестьянин (как, например, во вступлении к «Домику в Коломне» — военачальник), живущий по календарю природы, собирающий урожай. «Посылаю тебе, барон, вассальскую мою подать» (Дельвигу из Болдина.)

Но еще и флотоводец: «Громада двинулась...» Кстати, корабль и море — излюбленный образ его старшего брата Данте.

В набросках к своему загадочному «Родригу» он пишет: «Скоро, скоро удостоен Будешь царствия небес... В пристань, плаватель, войдешь, Бедный пахарь утомленный, Отрешишь волов от плуга На последней борозде...»

(27) И равнодушная природа
Красою вечною сиять.
(Природа)

Хвалу и клевету приемли
равнодушно
(Муза)

Муза, как и Природа, тоже сосуд и творение. Это она, Муза, водила его слушать «шум морской... Хвалебный гимн Отцу миров». Иерархия: поэт — Муза — «Отец миров». Вот уж не скажешь: равнодушен! «Я — Бог ревнитель», — говорит Бог-отец. «Равнодушие» Музы — не высокомерие, и она у Пушкина не «венчает» сама себя, как у Горация и Державина. Она должна быть «равнодушна» потому, что последнее слово — не ей: она — «лицо» подчиненное.

(28). «Осень». Описываются необходимые условия творчества. Вначале будто царствует необходимость — смена времен года, природный цикл: полновластие «организма». Не было бы осени — не было бы ни мыслей, ни рифм, ни корабля. Но вот необходимость сработала, исчерпала себя, исполнилась до конца — и начинается свобода. Он вырывается из природы, из времени, из этого вращающегося круга, как камень из пращи: «Плывет. Куда ж...» — и много точек. Вопрос почти растерянный, дальнейшее — молчанье.

(29). Баратынский в своей «Осени» сетует: «...внутренней своей Не передашь земному звуку». У Жуковского — целое стихотворение «Невыразимое». Тютчев: «Другому как понять тебя?» Фет: «О если б без слова сказаться душой было можно!»

Для Пушкина вопрос «невыразимого» так не стоял. Он и не посягал. У него было знание предела.

(30). В «Осени» он умолкает на самом главном — за минуту до стихов: «Минута — и стихи...» Что же дальше? Не иначе как: «Октябрь уж наступил...» — вот и «потекли».

Или... или потекут совсем другие? А именно — те стихи 1833 года, которые, по установившейся академической традиции, идут сразу вслед за «Осенью», — «Не дай мне бог сойти с ума»?

(31). «Биографическая» метода вытравила из Пушкина смысл, переведя лирику в житейский план. Вот — сравнительно недавно стали оспаривать датировку «Не дай мне бог сойти с ума» 1833 годом — на том основании, что год этот был у Пушкина сравнительно приличным: устойчивость положения, семья, труд над «Историей Пугачева», царь и Бенкендорф особенно не безобразничали и пр. — откуда же в таком милом году такие трагические стихи?

Одним словом: есть деньги — пишет оптимистические стихи, нет — сочиняет трагические.

Но ведь если 33 год благополучный, то тем более ясно, что содержание «Не дай мне бог...» — глубоко внутреннее. Это исповедь *поэта*. Тяжесть дара, могущество которого становится невыносимым.

(32).

И я глядел бы, *счастья полн,*
В *пустые небеса...*

Вначале было: «думы полн» — но какие же «думы» у такого? Вся сладость в том, что, в отличие от Евгения («Ужасных дум Безмолвно полон, он скитался»), никаких «дум» не будет.

Муки ума. Разум, тяготящийся самим собой. Тем, для кого разум, рассудок, raison есть нечто исчерпывающее,— легче. Он же, художник, постоянно сталкивающийся с иррациональным лицом к лицу, ощущал raison лишь как часть себя. Разум его болел — как болит голова (и тогда ее чувствуешь). Он болел от собственной силы, отягощал мощью и болью. Хотелось от этого избавиться, пусть ценой перехода в слепо-витальное состояние. Он не меньше, чем Тютчев, знал «Про древний хаос, про родимый» — он, потомок Радши, африканца и русских бояр, воспитанный по-французски. Бунт свободы против «ума». Хотелось превратиться в стихию, в сплошную свободу. Одно страшно — цепь, на которую посадят.

Казалось бы, все ясно. Но эти пустые небеса...

Он «глядел бы» в них, «счастья полн»,— *если бы был безумен* (ср. псалом 13: «Рече безумец в сердце своем «Несть Бог»). Отсюда следует: пока он в своем уме, небеса для него — не «пустые»; а если порой и кажутся такими — это вовсе не «счастье». «И я глядел бы, *счастья* полн, В *пустые небеса*» — здесь, стало быть, воспроизводится «логика» безумца.

Однако дальше он не выдерживает эту логику: «Да вот беда: сойди с ума — ...Как раз тебя запрут» и пр., — но чего же бояться, какая тут «беда»? Настоящий-то безумец все свое носит с собой, полная его свобода всегда с ним!

Но он соскальзывает в логику нормального человека, для которого страшно попасть на цепь. И страшно глядеть в «пустые небеса». А в такого, которому ни то, ни другое не страшно, для которого вовсе ничего нет, он — Протей! — перевоплотиться не умеет...

(33). Турецкий паша говорит ему (в «Путешествии в

Арзрум»): «Поэт брат дервишу». Вскоре поэт «увидел... молодого человека, полунагого, в бараньей шапке, с дубиною в руке... Он кричал во все горло. Мне сказали, что это был брат мой, дервиш... Его насилу отогнали». (Кстати: «Мне сказали, *что это был* брат мой...» — явный галлицизм, может — и намеренный: мы, мол, европейцы!) «Брат мой, дервиш», — говорит он с юмором; а сам завидует. Стоит вспомнить «Не дай мне бог...» — и понятно будет, чему завидует. Не просто «безумию» — но тому, что дервиш в своем «безумии» одержим Аллахом (ср. — Юродивый). А он, вскормленный с конца пера Вольтера? Что ему останется кроме хаоса и пустых небес, если он потеряет ум?

И тем не менее он часто жаждет этого: стихия его душит, он устал ее гармонизировать, «крепко словом править»; он хочет свободы без всяких условий, хочет забыть обо всех вопросах, «рад рассудок утопить» (безумие — наводнение: «Медный всадник») и «пуститься» куда глаза глядят. Что-то страшно похожее на Иону, который бежал «от лица Господня», от тяжкой доли пророка.

(34). Стихии человеческой природы суть строительный материал, с которым имеет дело дар; «угль, пылающий огнем» и переплавляющий материал в создание, — это частица «небесного огня» (Байрон), и она тяготеет к своему источнику, вверх. Но материал сопротивляется. Он провоцирует человека не творить себя, а воспроизводить те первоначальные стихии, из которых он, человек, создан; он подменяет тяготение вверх тяготением вниз, порывом «слиться со стихиями», слепыми, без-умными. Не случайно жар дионисийского экстаза часто путают с «небесным огнем», закипание крови — с горением духа, «восторг» — с «вдохновением». У Пушкина этой путаницы не было, и зря декаденты искали в нем союзника: Дионис был для него «Сомнительный и лживый идеал, Волшебный демон, лживый, но прекрасный». Чем яснее было это знание, тем тяжче. С одной стороны — тяготение, с другой — ужас. Предаться этому «идеалу» до конца, утратить верх, «пуститься в темный лес», «забываться в чаду» и т. д. — «стихия» тянет к этому; но божественный ум и частица «небесного» не пускают. Он не может даже в воображении до конца перевоплотиться в вакханта. «Да вот беда...» «Беда» не в цепи и решетке самих по себе: беда — в посягательстве на святыню человеческой свободы. В дионисийском безумии этой святыни и нет: это плен, маскирующийся под неогра-

ниченную свободу, — поэтому и появляется образ «зверка».

«Нет, легче посох и сума, Нет, легче труд и глад».

Посох и сума, труд и глад — это, в сумме своей, удел *странника*. Не «Странника» ли (1835)?

И я: «Куда ж бежать? какой мне выбрать путь?»
Тогда: «Не видишь ли, скажи, чего-нибудь»,—
Сказал мне юноша, даль указуя перстом.
Я оком стал глядеть болезненно-отверстым,
Как от бельма врачом избавленный слепец.
«Я вижу некий свет»,— сказал я наконец.
«Иди ж,— он продолжал;— держись сего ты света;
Пусть будет он тебе единственная мета,
Пока ты тесных врат спасенья не достиг,
Ступай!» — и я бежать пустился в тот же миг.

Дальше — «Кто поносил меня, кто на смех подымал»; в «Не дай мне бог...» — «Дразнить тебя придут», почти то же. То же, да не то. Поводы противоположные: в «Не дай мне бог...» — *«Пустился в темный лес!»;* в «Страннике, — *«бежать пустился* в тот же миг... дабы узреть... *Спасенья верный путь* и тесные врата».

(35). «Да вот беда: сойди с ума» и т. д.— это не Пророк сетует, а его бренное тело, его «телесный» разум (ведь разума-то человеческого, со всем «бренным», что в нем есть, Серафим не заменил, «вот беда»!). Будь этот пророк юродивым, ему не важно было бы (как и безумцу), где сидеть. Но он, к великой своей муке, не юродивый, а «разумный человек», получивший образование. К тому же гений. А юродивому гением быть не нужно.

(36). «Борис Годунов» есть открытие и применение тех «творческих принципов», которые год спустя будут со скрижальной четкостью провозглашены в «Пророке».

«И виждь, и внемли» — это «беспристрастие» и «бесстрастие», которые необходимы «драматическому писателю». «Угль, пылающий огнем» соответствует (чисто творчески) «воображению живому, *пламенному»* (см. с. 220).

Бесстрастие, сердце-угль — что и говорить, страшновато. Но ведь таков должен быть *врач*. «Борис Годунов» — своего рода история болезни. Как и «маленькие трагедии».

После операции, проделанной над ним, пророк лежит «как труп». Оживляет его «бога глас», окончательно преображающий человека, влагая в него дух и волю. Применительно к трагедии «Борис Годунов» это *верховный смысл* ее событий, их метафизический верх. Ведь в «Пророке» два плана: нижний и верхний. «В пустыне мрачной я влачил-

ся» — горизонтальное движение. После встречи с Серафимом мир предстает вертикальным:

И внял я неба содроганье...
И дольней лозы прозябанье.

Вертикаль эта — не просто физическая. Ведь соотношение между а) «неба содроганьем» и полетом ангелов и б) «подводным ходом» «гад» и прозябаньем (прорастаньем) лозы — соотношение не просто «верха» и «низа», а — горнего и дольнего. Находящиеся в отношениях неслиянности, они вступают в контакт *через человека,* в котором они и нераздельны. Эта нераздельность-неслиянность иррациональна и обычному человеческому языку неподвластна. «Жало мудрыя змеи» — новый язык, двойной, раздвоенный.

Вне соотношения двух реальностей — горней и дольней — невозможна никакая картина мира. В «Пророке» она концентрична: неба содроганью отвечает прозябанье лозы, полету ангелов — подводный ход «гад», а в центре — человек, который «внял» все это. Он — сфера сообщения между собою двух реальностей: потому-то и томим «духовной жаждою». По причине этой жажды все и происходит. Только причинность тут не эмпирическая, — это у Пушкина часто. Не «опять явилась ты» и оттого «Душе настало пробужденье», а наоборот: как только душе настало пробужденье — ты и явилась. В ответ на духовную жажду — явился Серафим. Открылся «верх». Поэтому и Кавказ через три года (1829) явился ему по-новому: «Обвал», «Кавказ», «Монастырь на Казбеке».

На месте Корана (1824) — «Монастырь на Казбеке» (1829).

И как после первого Кавказа было Михайловское и «Пророк», так после второго Кавказа — Болдинская осень а потом и «Осень», и «Не дай мне бог...», и «Странник».

(37). В ощущении соотношений между «низом» и «верхом» — природа точности в искусстве. Соотношение можно дать только в неких координатах, которых должно быть как минимум две (отдаленное подобие — Декартова система координат: две оси). Отсюда — необходимость «жала змеи», «двойного языка». Природа пушкинской «точности» как раз и дана в этой метафоре. Пушкин точен не потому, что он точно «описывает». «Неба содроганье» и «лозы прозябанье» — это лишь обозначение крайних пределов, «осей», между которыми движется художественное,

поэтическое, — «пророческое» — познание и самопознание. Это напряженное поле, в котором пульсирует то, что уловимо для человеческого выражения. Что же уловимо? Прежде всего — иерархическое соотношение вещей. Пушкин «точен» оттого, что верно воспроизводит это соотношение, всему дает свое место, не путая верх с низом, черное с серым, а серое с белым. Исчерпывая эти наличные возможности выражения реальности, он тем самым дает и ощущение полной выраженности истины. В то же время мы чувствуем, что никакой исчерпанности нет, что мы лишь *прикоснулись*. Мы получаем двойное, конечно-бесконечное чувство истины, даваемое нам «двойным» раздвоенным, змеиным языком. Большего искусство не дает. Но в этом-то и могущество его, и бездонность.

(38). Слияние прошедшего, настоящего и будущего в одно огромное настоящее не есть у Пушкина уничтожение *времени;* просто упорядоченность внешняя и эмпирическая сменяется упорядоченностью внутренней, иерархической: одно время не следует за другим, а заключено, содержится в другом. Старый Пушкин уже есть в молодом. (См. проделанный С. Ломинадзе в одной из его статей о Лермонтове анализ пушкинского «Воспоминания»: «Когда для смертного умолкнет шумный день», — с его «вкладывающимися» друг в друга временны́ми моментами, — в сравнении с лермонтовским «Как часто, пестрою толпою окружен», где времена перемешаны в беспорядке и автор может совершенно неожиданно «провалиться» в другое время.) С концентрическим временем Пушкина связана концентричность многих его композиций. Интересно бы проследить, как она проявляется на разных этапах начиная с ранней молодости.

Рядом — вопрос, особо волновавший Пушкина: как сочетать «устойчивость» с постоянным движением, «необходимым условием совершенствования» (этот вопрос отнесен, правда, к национальной и государственной жизни, но действителен для него в самом широком, универсальном объеме). Другими словами: как сообразовать «эллинскую» округлость, цикличность с «библейскою» векторностью, с ценностной направленностью?

(В этой связи: не случайно его интересовали календари и ход небесных светил; названное сочетание цикличности с направленностью отражено в древнерусском календаре, в его круговой схеме, которая и циклична, и концентрична, и поступательна.)

Пушкин разрешает эту проблему художественно. Его взор прикован не к «развитию» в смысле «прогресса», а к *замыслу*. То, что дано в замысле, не «изменяется», не «прогрессирует», не «совершенствуется», а открывается («откровение»). «Округлость» сочетается с векторностью как совершенство замысла с его раскрытием. Округлость — замысел, раскрытие — вектор; «устойчивость» — не статика, а динамика. Колесо устойчиво, когда оно движется. «Осень» построена как колесо: I строфа перекликается с предпоследней (см. выше, 9), а последняя строфа, XII (то есть ее единственное полустишие), — дает символ дальнейшего движения.

(39). У него есть несколько *женских автопортретов*, вот до чего доходила любовь к перевоплощениям.

Муза ведь женщина. И поэт-пророк — лоно, резервуар, в него все заложено: зрение, слух, угль, змеиный язык, «воля». И зеницы вещие у него отверзаются не как у орла — как у орлицы.

Осенью он плодоносит, как мать-земля. Сама осень представляется ему девой. Смиренницей, не вакханкой. Да еще чахоточной. Мотив смерти. Он спрятан и в образе Музы-«вакханочки»: вакхическое буйство связано со смертью. Муза может быть и Клеопатрой, продающей любовь за жизнь.

В черновике «Клеопатры» — автопортрет в образе женщины.

«Modo vir, modo femina» (то мужчина, то женщина) — эпиграф к «Домику в Коломне», который начинается с «творческого процесса» (чем кончается «Осень») и написан, как и «Осень», октавами. Есть и другие любопытные соответствия.

(40).

Октябрь уж наступил; уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей...

В начале века автор обзора на тему об осенних мотивах у Пушкина («Пушкинист», II, Пг., 1916) А. Тамамшев, человек, кажется, очень основательный (ибо участник венгеровского семинара), удивлялся, каким образом можно что-нибудь «отряхнуть» с *нагих ветвей*. С точки зрения формальной он совершенно прав, с «бытовой» — педант: разве мы «в быту» не скажем, глядя на ветку с двумя-тремя листочками, что она — голая? Конечно, скажем, и никто не упрекнет за «неточность». Пушкин пользуется бе-

глостью и приблизительностью бытового зрения для создания *образа*.

Казалось бы, все ясно. И все-таки в этих нагих ветвях с листьями что-то есть...

Пушкинская художественная речь вообще необыкновенно точна. Вернее, так: пушкинская художественная речь всегда необычайно строго скоординирована относительно некоторого центра.

Представим циферблат компаса. Страны света на нем не перепутаны относительно друг друга — он точен. Но такая «точность» абстрактна, безлична и, при всей правильности внутренних соотношений, не стоит ни гроша, если компас неверно ориентирован относительно истинных стран света. Тогда циферблат равен только самому себе и больше ничему. Существуя как форма, он не существует как сущность, потому что не отвечает истине.

В который раз вспоминается толстовская мысль о «предвечной» иерархии предметов; задача художника, который хочет писать правду, — слушать эту иерархию; если координироваться только с самим собой, любая «оригинальность» будет безликой.

Вспоминается также пушкинский набросок:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

На них основано от века
По воле бога самого
Самостоянье человека,
Залог величия его.

Художественно-логическая структура этих восьми строк выстроена относительно некоего *центра* («По воле бога самого»); как страны света в верно повернутом компасе, в ней указан *ориентир* («Два чувства... Любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам»); в ней назван «предвечный» *замысел* («...от века, по воле бога самого») некой «композиции», «ориентированностью» в которой («На них основано...») реализуется «самостоянье» человека; этим словом Пушкин определяет «лицо», уникальность, единичность, истинное равенство самому себе. Далее: здесь отчетливо указано, что иерархическая скоординированность относительно «центра» и предназначенность для подобного «замысла» есть не внешний императив, не

голое долженствование, но — «предвечное» свойство, глубинная сущность и таинственная внутренняя *потребность* («...*дивно близки* нам, В них обретает *сердце пищу*»), дающая возможность ни больше ни меньше как «величия»...

Далее. В стихах говорится: «нам», «сердце» (наше), «человека». Речь идет о всеобщем. Совместная с «самостояньем» и «величием» проявленность индивидуальных качеств дается ориентированностью в мире как централизованном целом.

Вернусь к «Осени». Ее можно читать (и так делается чаще всего) как сумму некоторых эмпирических реалий, сумму обозначений на циферблате компаса. Такая сумма бессмысленна. Но «Осень» можно читать и как *композицию*, воплощающую некий *замысел*.

В первом случае (сумма реалий) образ нагих ветвей с листьями проскочит мимо в общем ритмическом гудении осеннего ветра-колорита первой строфы. Какая разница, где «С», а где «Ю» в неверно повернутом компасе?

В отличие от других, Тамамшев сделал попытку (пусть слабую) прочесть стихотворение иначе, приблизиться к *замыслу*, к целому.

И вот как только он поставил себе эту задачу, ему тут же бросилась в глаза вопиющая парадоксальность «бытового» взгляда: как можно что-либо отряхнуть с нагих ветвей?

Но на этом вопросе он и застрял — потому что по традиции думал, что имеет дело с описательным, пейзажным стихотворением.

А между тем здесь-то и должно было начаться настоящее понимание. Ведь парадоксальный образ — коли уж он так полез в глаза — должен что-то означать; ведь если он таков — на это есть санкция замысла, и надо поискать верное положение компаса.

Просмотрим хотя бы бегло, первую строфу: 1) «листы» — «с нагих»; 2) «еще бежит» — «уже застыл»; 3) «наступил», «промерзает», «застыл», «уснувшие» — все это образы статики, состояния; а «бежит», «поспешает», «бешеной», «будит» — образы движения, динамики; 4) «страждут» — от «забавы».

Оказывается, на всем, от начала до конца строфы, — печать неустойчивого равновесия, общей неопределенности, противоречивого сочетания статики и динамики, перехода одного в другое...

С этой особенностью мы будем встречаться в «Осени»

буквально на каждом шагу, в ней основа замысла, и это заявлено уже во второй строке.

Пушкинский образ открывает нам, что в простом «бытовом» взгляде может заключаться величайшее бытийственное чутье: нам дано на лету почувствовать неисчерпаемую таинственность бытия, в котором любая «очевидная истина» дышит бесконечностью, в котором простой факт одновременно и равен и не равен себе, изменчив и постоянен и в то же время уникален настолько бесконечно, что мы можем лишь бесконечно приближаться к его сущности, как можем бесконечно приближаться к сути перехода ветви от состояния «полноты» к состоянию «голизны», ибо эта суть вовсе не зависит от количества листьев, а состоит в чем-то другом. Пушкинский парадокс помещает нас в самое средоточие этого перехода. В формальной «неточности» заложена, «запрограммирована» способность прикоснуться к тайне бытия. Стрелка компаса всегда указывает север, как бы ни был повернут циферблат,— наше дело лишь повернуть его правильно, согласовав со стрелкой. Все есть с самого начала, все нам дано заведомо, «предвечно». Наше дело — верная ориентация; при этом условии все обретает сущность, назначение и смысл.

И неудивительно, что «Осень» — как нарочно! — кончается строкой... об ориентации: «Куда ж нам плыть?..»

(41). «Таков мой организм...» — говорится в «Осени».

Осень — молот на рукояти времени, описывающий, для размаха, дугу годового цикла, чтобы ударить по дару, положенному на наковальню «организма». В первой половине стихотворения времена года перемешаны в беспорядке потому, что тесно *стиснуты,* как в кулаке пальцы,— и в ответ «Душа *стесняется* лирическим волненьем». Все силы земли и природы собираются в этот молот. И, подобно падающему молоту, природа осенью истощает свою энергию. Но ведь природа — только сосуд, а сама энергия, как харизма, не исчезает никогда — она *передается:* «прощальная краса», «природы увяданье» — «я расцветаю вновь». «Не прорастет, аще не умрет». Энергия переливается в творчество человека — поэта.

Так для Пушкина; таков его «организм». Существуют и другие «организмы», и варианты взаимоотношений дара с природой бесчисленны. Случай Пушкина — для него лишь наглядный образец этих взаимоотношений, глубоко индивидуальное преломление «общего закона». А «общий закон» для него в том, что все мироздание следит за человеком, и

вся природа содрогается в творческом порыве, когда творит человек,— и «умирает» в человеческом творчестве (как режиссер «умирает» в актере) — чтобы возродиться обновленной. И если человек поистине творец, а не насильник, то не только природа нужна ему, но и он природе: в нем, в человеке, ее смысл и оправдание.

(42). *«Осень».*

Предлагаю читателю раскрыть том Пушкина на «Осени». И прочесть ее так: сначала — I строфу, а потом — сразу предпоследнюю, XI:

I	XI
Октябрь уж наступил; уж роща отряхает...	И мысли в голове волнуются в отваге...

Общая тема обеих строф — покой и движение. И разработка почти одинаковая:

I — а) «отряхает», «дохнул», «еще бежит»; б) «уже застыл»; в) «поспешает», «будит». *Движение — покой — движение.*

XI — а) «волнуются», «бегут», «просятся», «потекут»; б) «дремлет», «недвижим», «в недвижной влаге»; в) «Но чу!», «кидаются», «ползут», «двинулась», «рассекает». Опять: *движение — покой — движение.*

Теперь — пристальнее.

Октябрь уж наступил	Громада двинулась
Листы с... ветвей (отъединение)	навстречу... бегут, просятся к перу, перо к бумаге (соединение)
Дохнул... хлад	паруса... ветра полны
бежит... ручей (4-я строка)	стихи... потекут (4-я строка)
пруд... застыл (5-я строка)	дремлет недвижим (5-я строка)
сосед... поспешает	кидаются, ползут
будит... дубравы	рассекает волны
будит... уснувшие	дремлет... но чу!..

Поразительно похоже... Дальше.

II	X
Теперь моя пора; я не люблю весны...	И забываю мир; и в сладкой тишине...

...Как нетрудно догадаться, я сопоставляю симметрично расположенные строфы: I—XI, II—X, III—IX, IV—VIII, V—VII.

Идея основана на некоторых давних ощущениях, касающихся этого стихотворения — может быть, центрального

(точне, эпицентрального) в лирическом космосе Пушкина.

Итак, II—X. Во II строфе (I звучит как вступление, интродукция) по строго музыкальным законам заявляется *тема: «Теперь моя пора»:* именно здесь объединяются темы *осени* («природы») и *творчества.* Он пишет об осени потому, что она — *его пора:* в нем *«пробуждается поэзия»* — об этом и говорит X строфа: строка «И пробуждается поэзия во мне» является в ней доминирующей, как во II — «Теперь моя пора». Обе строфы открыто называют *тему.*

Теперь моя пора (любимая)	в сладкой тишине
не люблю весны	забываю мир
Скучна... вонь, грязь... болен	сладко усыплен
Кровь бродит	пробуждается... трепещет...
чувства, ум тоскою *стеснены*	
руку *жмет*	Душа *стесняется...* волненьем
бег быстр и *волен*	излиться *свободным* проявленьем
пылая и дрожа	трепещет и звучит
с подругой	рой гостей (в черновиках есть и «барышни»)

Все элементы сходства, совпадений (прямых и контрастных) служат теме противоречивых отношений «крови» (II) и «души» (X), жизни плотской и жизни внутренней и пр.— при генеральном сходстве ситуаций; говоря математическим языком, они конгруэнтны (при наложении совмещаются).

III	IX
Как весело, обув железом острым ноги...	Ведут ко мне коня; в раздолии открытом...

Общесмысловой сюжет в обеих строфах: радость и полнота чисто физического бытия, которое затем «снимается» во имя... в III строфе еще неясно, во имя чего, в IX—во имя тишины, покоя и внутреннего сосредоточения. Движение от внешнего к внутреннему (на фоне общей темы бодрящего холода).

Как весело... и пр.— стремительное движение по льду	Ведут ко мне... — стремительное движение по «промерзлому долу» и «льду»
обув железом острым ноги	под его блистающим (т. е. *подкованным)* копытом
Скользить по зеркалу... ровных рек блестящие тревоги	в раздолии открытом... несет под... блистающим копытом
Фоническая тема:	*Фоническая тема та же:*
железом, скользить, зеркалу (смягченное проведение той же темы: оСтрым, Стоячих, блеСтящие, Зимних праЗдников, Знать и чеСть, Снег да Снег)	раЗдолии, Звонко, Звенит промерЗлый (смягченное проведение той же темы: вСадника неСет, блиСтающим, треСкаетСя, гаСнет)

Переключение в новый план:
Но нАдо знАть и чЕсть
нельзя же
целый век
снег да снег (холод)
снег *да* снег... *надоест* (повторяемость)
жителю берлоги (медвежий дом)
кататься... в санях (движение)
с Армидами младыми (не один)
киснуть у печей
кататься... иль киснуть

Переключение в новый план:
Но гАснет крАткий дЕнь
гаснет
краткий день
в камельке... огонь (тепло)
огонь *опять* горит (повторяемость)
в камельке забытом (дом, очаг)
пред ним читаю (покой)
читаю... питаю (один)
в камельке... огонь
читаю иль... питаю

Одинаковая направленность — от движения к покою, от внешнего к внутреннему, но в IX более одухотворенная, на более высоком витке — при общей конгруэнтности строения.

IV

Ох, лето красное! любил бы я тебя...

VIII

И с каждой осенью я расцветаю вновь...

Генеральная тема обеих строф точно определена *термином,* педалированно введенным в поэтический текст: «организм».

IV — тяжесть «материи», когда она глухо замкнута, на самое себя; лето как апофеоз материи и потому тюрьма, застенок, в котором нас «мучат». Тема *организма* — «в минусе», ведет «вниз».

VIII —материя, «организм» как сосуд для духа; апофеоз материи, приведенной в «порядок» (kosmos) и живущей свободно. Тема *организма* — «в плюсе» и ведет «вверх».

лето *красное*
любил бы я тебя
Когда б не зной
мучишь, страждем
душевные способности губя
Лишь... напоить да освежить себя
Иной в нас мысли нет
жаль зимы старухи
Лишь как бы напоить (замкнутость на одном, противоестественная по характеру).
Поминки... мороженым и льдом — тщетная устремленность назад.
зной... пыль... комары... мухи, напоить, освежить — беспорядочное нагромождение отрицательных элементов.

с каждой осенью... *расцветаю*
чувствую любовь
полезен... холод
расцветаю, легко и радостно
играет в сердце кровь
расцветаю

Желания кипят
полезен русский холод
Чредой находит голод (естественное и не порабощающее состояние).

Я *снова* счастлив, молод — реализованное стремление вспять.
чредой... сон, чредой... голод, играет... кровь, желания кипят — упорядоченная последовательность положительных элементов

зной, пыль, комары, мухи, напоить себя, проводив... блинами, поминки... мороженым — вынужденные *прозаизмы,* необходимые для описания, но резко контрастирующие с общей высокой интонацией.

Таков мой организм (Извольте мне простить ненужный прозаизм) — резко контрастное переключение в *прозаический* строй, необходимое (вопреки ироническому «ненужный») для прояснения смысла, очень важного в стихотворении и в строфе.

Кроме прочего, строфы чрезвычайно близки тем, что в них обеих (в отличие от всех остальных, где, как правило, огромное значение имеет игра противоположностями) изложение ведется в одном лишь тоне: «минорном» в IV, «мажорном» в VIII; сплошное «нет» в IV, сплошное «да» в VIII.

V	VII
Дни поздней осени бранят обыкновенно...	Унылая пора! Очей очарованье!..

Строфы могли бы следовать прямо друг за другом: VII является прямым раскрытием и объяснением V.

бранят... мила	Унылая... очарованье
Красою... смиренно	Приятна — прощальная
тихою — блистающей	пышное — увяданье
Красою тихою	прощальная краса
нелюбимое — влечет	люблю — увяданье
дитя	увяданье, *седая* зима
нелюбимое дитя (обездоленность)	багрец и золото (царственность)
тихою	ветра *шум*
дитя	*свежее* дыханье
блистающей смиренно	редкий солнца луч
Из годовых *времен*	*пора*
читатель дорогой (личное обращение)	твоя... краса (личное обращение)
любовник	очарованье, приятна, люблю
мила, влечет, рад, много доброго	мгла, морозы, угрозы

Как и в других парах, соответствия не только прямые, но и «обратные», что отвечает парадоксальности самого чувства.

Среди других деталей отмечу: «мечтою своенравной» (у автора) соответствует: «воображением мятежным», «своенравной головой» (у Татьяны). Но и над самим образом, создаваемым здесь, витает тень Татьяны, «верного идеала»: «Так нелюбимое дитя в семье родной» — «Она в семье своей родной Казалась девочкой чужой»; «Красою тихою» и пр.— «Ни красотой сестры своей» и пр.; «рад лишь ей одной» — «я так люблю Татьяну милую мою». Одним словом, V стро-

фа явственно перекликается с портретом Татьяны во II главе. А вместе с VII строфой... вместе с VII это — образ Татьяны в VIII главе романа: «Красою тихою» и пр.—«Она была нетороплива... без... без... без... Все тихо, просто было в ней»; «пышное... увяданье», «багрец и золото» — ср. царственность Татьяны: «В сей величавой...»; «неприступною богиней Роскошной, царственной Невы...» и пр., и эту красу не в силах затмить «Нина... хоть ослепительна была». И рядом— «усталый взгляд», «А мне, Онегин, пышность эта...», «неубрана, бледна... тихо слезы льет рекой» — «Унылая пора... прощальная краса» и пр.

Обе строфы, V и VII — и оба ряда, левый и правый,— стягиваются к срединной, VI строфе:

Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева;
Улыбка на устах увянувших видна,
Могильной пропасти она не слышит зева;
Играет на лице еще багровый цвет.
Она жива еще сегодня, завтра нет.

Эта строфа сама — как «зев», жерло пропасти, в которую низвергаются предыдущие пять строф слева — но из которой и подымаются остальные строфы, справа. Яма и лоно, в которое бросают («хоронят») семя и откуда оно прорастает. Рядом — образ чахоточной девы. Это — осень. Но Муза — тоже дева: «Прилежно я внимал урокам девы тайной» («Муза»); «Как часто ласковая дева Мне услаждала путь немой» («Онегин», черн.); она — «подруга», она — «прелестница» («Наперсница волшебной старины»); здесь же — нимфа Эхо, которая «мучась... родила» Рифму («Рифма»), и пр. и пр. «Вторым окружением» идут, с одной стороны, героиня монолога, не вошедшего в «Русалку» («Как счастлив я, когда могу покинуть»): «Дыханья нет из уст ее, но сколь Пронзительно сих влажных синих уст Прохладное лобзанье без дыханья» (там же: «А речь ее! Какие звуки могут Сравниться с ней? *Младенца* первый лепет» — ср. «дитя» в строфе V «Осени»); с другой — «смиренница» из «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем», восходящая к чахоточной музе Делорма, сопоставляемой с «одалиской» (ср. в «Онегине»: «И как вакханочка резвилась»). Третьим окружением идут «Египетские ночи» — Клеопатра и Дездемона.

Все образы связаны с любовью — от почти материнской

(«Муза») до откровенно плотской («Нет, я не дорожу...»), и — детерождающей («Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога» — «Рифма»; ср. в письме к Дельвигу: «Нынешняя осень была детородна»), и — несущей смерть: русалка, Клеопатра.

VI строфа — центр тяжести; семантика, связанная с образом чахоточной девы, в ней невероятно напряженна и концентрированна: пропасть, зев, могила, яма и — лоно, рождение, жизнь. Это семантика лезвия, разделяющего и соединяющего «здесь» и «там», «сегодня» и «завтра», смерть и жизнь, обреченность и царственное могущество. Это семантика предела — не как «конца», но как *границы между;* с этой грани открывается обзор в обе стороны («наслаждение... бездны мрачной на краю»); на этой грани обостряются все чувства (кстати, чахоточные обостренно чувственны; ср. также — Свидригайлов о болезни как частичном пребывании в «ином мире», «по ту сторону»); это семантика бессмертия: «не прорастет, аще не умрет». Это семантика творчества как такой полноты бытия, которая граничит с плотской смертью.

Может быть, важнее всего: «Бедняжка клонится *без ропота, без гнева».* Ср. с этим: а) «Онегин», VII глава: «Природа трепетна, бледна, Как жертва пышно убрана» — жертва Татьяны, ее покорность; б) «Памятник»: «будь *послушна... не страшась... не требуя...»* — а затем ср. у Исаии: «как овца... на заклание, и как агнец пред стригущим его безгласен... не отверзал уст своих...». И еще: «Улыбка на устах...» — «...не оспоривай глупца». «Покорность», «послушание» как *норма* (ср. *«Исполнись волею Моей»).*

XII строфа (одно полустишие) — конечная и симметричная по положению VI строфе. Пока отмечаю: и VI и XII строфы содержат *вопрос.* И притом не в чисто грамматическом смысле. Вопрос тут — категория мироотношения. VI — «Как это объяснить?» XII — «Куда ж нам плыть?..»

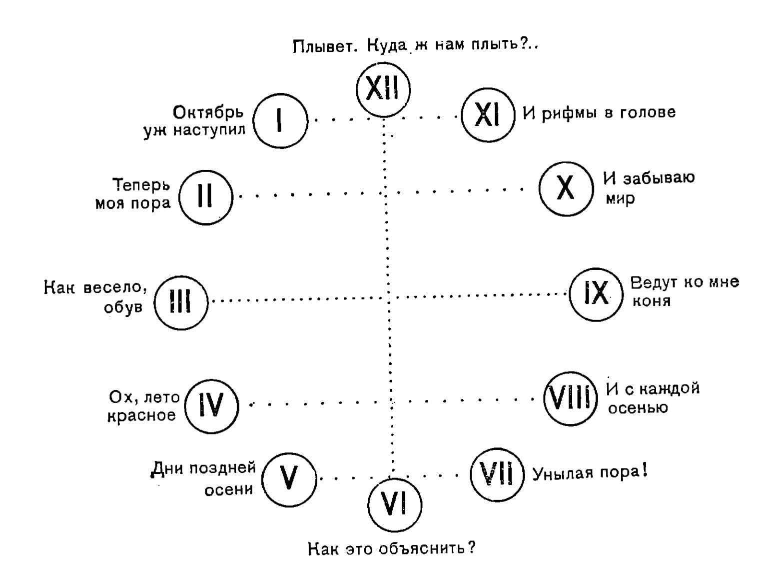
Все существование человечества, вся его деятельность укладываются в эти два вопроса.

Если в VI строфе вопрос «Как это объяснить?» ведет на край бездны, и это *выражено,* то нетрудно понять, насколько *невыразима вторая бездна,* следующая за вопросом «Куда

ж нам плыть?..» и — за неимением каких бы то ни было средств выражения — обозначенная морем точек... Та, первая бездна есть, вероятно, лишь земное отражение этой, второй, ее темная тень.

Итак, два ряда строф зеркально отражаются друг в друге.

Впрочем, это не два ряда, а две дуги, в совокупности составляющие полный круг, образуемый двенадцатью строфами, которые следуют — как при обычном порядке чтения — слева направо и сверху вниз:



(43). В этом круге показаны те связи, о которых подробно говорилось. Но есть и другие взаимные соответствия, обнаружить которые помогает получившаяся фигура; так, в дополнение к двум «диаметрам» — «горизонтальному» и «вертикальному» (III—IX, и VI—XII) можно провести еще четыре: I—VII, II—VIII, IV—X, V—XI,— и в соответствующих строфах мы увидим переклички, в основном — контрастные, так как сопоставляются две *разные* половины круга, две *противоположные* дуги: одна — ниспадающая, другая — восходящая. Мы можем также, в дополнение к получившимся горизонтальным линиям провести вертикальные: I—V, II—IV, VII—XI, VIII—X; и в соответствующих строфах мы

также увидим переклички, в основном — по сходству, так как каждые из названных двух строф будут сопоставляться *в пределах одной дуги* — либо ниспадающей, либо восходящей, то есть в пределах однородных. Однако при других сопоставлениях (по диагонали, по вертикали и пр.) мера совпадения будет *убывать;* иначе говоря, в том основном сопоставлении, которое проведено на предыдущих страницах, эта мера возрастает до максимума. Все это вместе подтверждает, что «Осень» — и в самом деле круг; из чего вытекают важные следствия.

Символика круга связана с огромным количеством ассоциаций: математических, космологических, философских, религиозных и пр. Я возьму лишь несколько аспектов. Скажу о них то, что приходит в голову сейчас же,— и пусть надо мной смеются те, кому этого захочется.

(44). *1. Время.* а) Годовой круг из двенадцати точек (месяцев); б) Циферблат, размеченный «против часовой стрелки» (что, впрочем, неважно: такой циферблат бывает в солнечных часах).

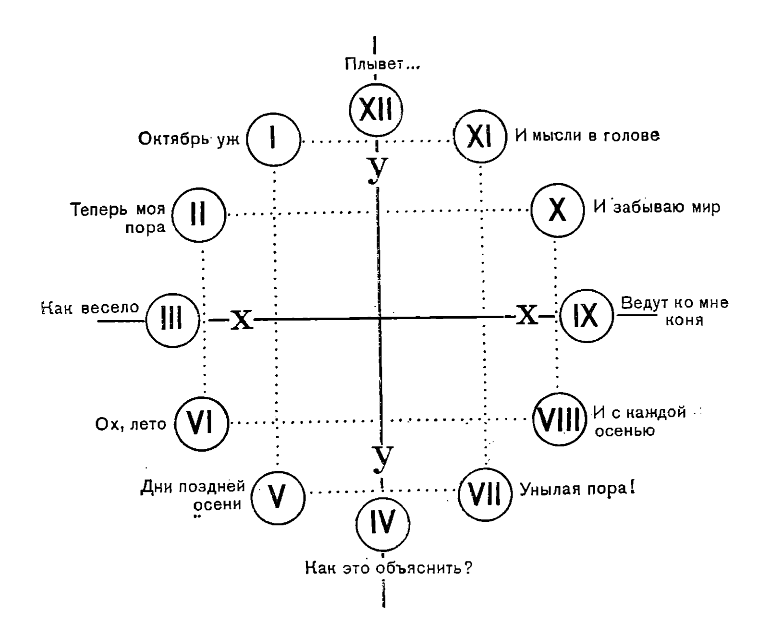
а) Разумеется, уподобление годовому кругу — не эмпирическое. Поэт бывает поэтом не по житейским причинам, а тогда, когда его слуха касается божественный глагол; все остальное — подготовка к таким моментам. В «Осени» такой момент — осень; все остальное служит подготовкой к нему. Поэтому все остальные времена года перечислены не в натуральной календарной последовательности, а перемешаны (осень — весна — зима — лето — осень) — в том порядке, который нужен для повествования. Годовое время, таким образом, присутствует, но не в эмпирически календарном, а в символическом, направленном порядке.

б) То же — со временем суток. На это время мы в «Осени» не привыкли обращать внимание — а оно существует. И тоже — не как последовательность часов, а как *сутки*. Ведь стихотворение начинается *утром:* «Сосед мой поспешает В отъезжие поля с охотою своей»,— а кончается *вечером* («Но гаснет краткий день»), а точнее — *ночью.* Таким образом, на «циферблате» «Осени» присутствуют и сутки — опять-таки не эмпирические, а символические.

Из двух этих времен: годового и суточного — одновременно неопределенных и определенных, взятых лишь в свои решающие для поэта моменты — и складывается *телеологическое время*, неравное аккуратному, приспособленному к

человеческому рассудку, календарному времени. С возникновением «корабля» — уже совсем вышедшего из пределов эмпирики (русская осень, деревня, камелек и пр.) — в последней строфе время как таковое спрессовывается в один миг («Куда ж нам плыть?..») и — исчезает. Мы переходим в «новые сутки» — в иное измерение.

(45). *2. Система координат.* Если зафиксировать графически еще и то, что сказано выше (см. 43) о «вертикальных» соответствиях, получится вот что:



Нечто очень похожее на Декартову систему координат, с осями абсцисс (X) и ординат (Y), с верхом и низом, с «отрицательным» отсчетом в левом поле и «положительным» — в правом... Отсюда также следуют любопытные выводы.

а) Две оси — горизонтальную (X) и вертикальную (Y) можно соответственно уподобить двум «осям» человеческой жизни (в данном случае — жизни поэта, в которой соотношение этих осей наиболее явственно): «горизонтальной» — бытовой, житейской, физической — и «вертикальной» — бытийственной, внутренней, метафизической. Чем больше чело-

век отдается «быту» и «физике», тем меньше ему остается для внутреннего бытия и «метафизики», и наоборот; ибо энергия человека едина и, «прибывая» в одном, «убывает» в другом; две оси существования неразрывно связаны, *скрещены,* и одна может наращиваться только за счет другой. Соответственно этому — чем больший отрезок на нашей схеме откладывается на горизонтальной оси — оси житейского и физического существования, тем меньший отрезок получается на вертикальной — оси внутренней жизни. Так, строфы III—IX находятся целиком на горизонтали, в плоскости «быта», «физики», «организма»: в III — катанье на коньках, «зимних праздников блестящие тревоги», «берлога»; медведь — древнейший символ «природы», физического «естества»; резкий оксюморон: «кататься... в санях с Армидами... Иль киснуть у печей» и т. д. — нагнетание «быта» и «физики», и притом — *в поле «левого» отсчета;* в IX то же подчеркнутое нагнетание — в первой ее половине (о второй речь ниже) — ощущения физического движения, физической жизни («Ведут ко мне коня» и пр.) — это продолжает тему предыдущей VIII строфы, которая целиком посвящена «организму» и соответственно расположена даже *ниже горизонтальной оси.* Но вместе с тем физическое движение IX строфы как бы готово уже к преображению в движение внутреннее, метафизическое («Но гаснет краткий день» и пр.),— и вся строфа хоть и находится на горизонтальной оси, однако размещается *в поле «правого» отсчета.* Чем дальше от вертикальной оси, тем ближе к горизонтальной, и наоборот,— это применимо ко всем остальным строфам и совершенно согласуется с их смыслом и их отношением между собой и с целым.

б) Вертикальная ось делит все сущее (в стихотворении) на две области — левую, ниспадающую, ведущую вниз, и правую, восходящую, направленную вверх. Это и есть деление на «физику» и «метафизику», материю и дух, «естество» и «существо», «космос» и «логос». Левая часть (описание остальных времен года) вся построена на теме «материи», «естества», «физики», и притом в таком их качестве и проявлениях, когда естество и материя как бы стремятся стать суверенными, самодовлеющими, полновластными хозяевами, когда «организм» тяготеет к тому, чтобы исчерпываться самим собой. И чем больше погружается «материя» в свою «отрицательную» суверенность (на нашей схеме — в нижнюю часть левого поля), тем более она приближается к вертикали. Но это — вертикаль вниз, «нижняя бездна»... Снова

приходит на ум Данте, который, оказавшись в последней точке «низа», вынужден перевернуться вниз головой, чтобы выйти «наверх» и не оказаться там «вверх ногами». И самый отчаянный вопль вверх звучит *из низа,* de profundis: «Из глубины воззвах к Тебе, Господи...» (Пс. 129); «... из чрева преисподней я возопил»,— молился Иона, оказавшийся из-за своего ослушания в глубине глубин: в недрах моря и в чреве кита.

V строфа, такая одухотворенная рядом с уплотненной материальностью предыдущих, но неотвратимо опускающаяся, уже намечает весьма «опасный» мотив («нелюбимое дитя... меня влечет»+«любовник»), который приведет к центральному образу стихотворения. «Чахоточная дева», стоящая на краю смерти, пылающая смертным румянцем, вызывает «влечение», «нравится» «любовнику нетщеславному»; влечение к больному, обреченному на смерть, своего рода amor mortis (NB: почему так сходны эти два латинских слова?) — это то, что́ молодой Д. Благой в своей «Социологии творчества Пушкина» называл «некрофилией» и что́ на самом деле — совсем другое: до предела напряженная бытийственность. Но, так или иначе, мы здесь опускаемся в предельно возможный для нравственно здорового человека низ, граничащий с «зевом» «могильной пропасти», в тот «низ», который — и «яма», и «лоно», и вот почему центральная VI строфа *лишена горизонтали* и находится *целиком на вертикали,* направленной вниз.

Но пребывать, оставаться в таком низу (тяготение пребывать и оставаться — достояние более позднего времени в поэзии: ср. «демонические» тяготения Блока) невозможно для Пушкина — в принципе, метафизически невозможно; тут «низ» избывает себя, и именно отсюда, de profundis, из «зева», «ямы» и «лона», стихи начинают подниматься вправо, в «положительное» поле. Как бы набухая новой жизненной силой, «естество», «организм» в своем разгоне сначала — в нижней части положительного поля — отдаляются от вертикали,— ибо хотя чувственность уже новая, но все еще чувственность (VII, VIII) и «организм» торжествует свое; но вот эта новая, стремящаяся к одухотворению чувственность попадает — в IX строфе — на абсолютную горизонталь конкретного человеческого быта, конкретного дня, часа и минуты («Ведут ко мне коня... несет... звенит... трескается... гаснет краткий день») — и именно здесь перестает вмещаться в тесные рамки быта, физики, «естества», «организ-

ма», избывает себя в стремлении к абсолютному верху, к вертикали вверх, в стремлении *исполниться духом*. В IX строфе начинается последняя четверть нашего круга — именно тот правый верхний сектор, в котором, по Декартовой системе, идет *отсчет положительных величин*. И это настолько строго, что:

в) если мы на месте условной цифры IX представим себе конкретный текст IX строфы, то горизонтальная ось (диаметр), отделяющая нижнее полукружие от верхнего и служащая *границей,* за которой мы *вступаем в область положительных величин,* в область движения к абсолютному верху, где уже нет «материи», «естества» и «физики», а есть дух, существо и метафизика, где исчерпываются права «космоса» и брезжит впереди (вверху) «логос»,— то, говорю я, эта горизонтальная ось пересечет текст строфы *прямо посередине,* и именно на том месте, где *в самом тексте происходит решающий перелом:*

Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривою, он всадника несет,
И звонко под его блистающим копытом
Звенит промерзлый дол и трескается лед.

— —

Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Огонь опять горит: то яркий свет лиет,
То тлеет медленно; а я пред ним читаю
Иль думы долгие в душе моей питаю.

(Не случайны здесь — особенно на фоне уходящего «физического» дня — впервые *так* прозвучавшие образы «огня» и «света»: *«яркий* свет»! — ср. *«редкий* солнца луч».)

С этого «Но гаснет краткий день», с темы тишины, самоуглубления, начинается исчезновение материи, точнее — *пресуществление* («И забываю мир...», «И пробуждается поэзия...»): последующие строфы, *поднимаясь, все теснее льнут к вертикали.* И уже в них не находится места для «стальных рыцарей» и «угрюмых султанов», карликов и великанов, «барышень» «с висками гладкими» и прочей конкретной материи сочинительства — все это остается в черновике,— а вместо этого появляется метафора, совершенно вроде бы иноприродная этим стихам,— корабль под парусами.

г) И наконец — все вливается в последнюю, XII строфу, которая, как и VI, находится *на вертикали, но теперь уже направленной вверх.* И эта строфа только начата — и оборвана; потому что на абсолютной вертикали человеческие слова бессильны и ненужны.

(46). *3.* Та же фигура может быть соотнесена с другим кругом, у которого также две половины, левая из которых — Запад, а правая — Восток; откуда вытекает ряд любопытных аналогий, в том числе — движение Солнца, на Западе опускающегося вниз (к строфе VI), а на Востоке подымающегося вверх (к строфе XII), чтобы замкнуть там две половины света в единство.

(47). *4.* То, что в старину послужило одной из основ для возникновения френологии, сейчас является одним из новейших открытий науки и называется функциональной асимметрией головного мозга человека (об этом в последнее время появилось немало научных работ у нас и за рубежом). Наше левое полушарие (обращенное к «левой», «западной» стороне круга «Осени») «заведует» дискурсивным, логическим, аналитическим мышлением и служит базой словесного языка (ср. дробность и своеобразный аналитизм левой половины «Осени», описывающей, характеризующей, стремящейся понять: «Как это объяснить?»); правое же полушарие (обращенное к правой, «восточной» стороне круга) — целостным, неразъятым, образным мышлением (после образа «чахоточной девы» в VI строфе всякий анализ прекращается, «объяснения» отставляются в сторону, идет слитный процесс жизни и чувства, эмпирика истощается, остается движение жизни — внешней, потом внутренней,— пока наконец в XII строфе не истощается и словесный язык, заменяясь точками). Все это не моя фантазия: сошлюсь на статью Т. Григорьевой, в которой она размышляет о различиях «восточного» и «западного» типов мышления («Еще раз о Востоке и Западе».— «Иностранная литература», 1975, № 7, с. 258): прочитав статью В. Деглина «Функциональная асимметрия — уникальная особенность мозга человека», она была «поражена рядом совпадений. Левое полушарие — база абстрактного мышления, правая — образного. Восточные мудрецы изображали свои идеи в образах... В другой части света развивается аналитическое мышление. И там, и там было то и другое, но акценты разные... И в этой «асимметрии» есть какой-то высший смысл... Природа мудро поставила одно полушарие в зависимость от другого... Обе функции равно необходимы для нормальной жизнедеятельности как отдельного человека, так и человечества в целом».

(48). *5. Космос.* Напрашивается соотнесение круга «Осени» с тем древним символом мироздания, каким на протяжении веков служил круг Зодиака. I строфа находится в положении Овна (март — апрель): с этого времени когда-то

начинали год, это — время и знак весеннего равноденствия (ср.: «листы с нагих... ветвей»; «бежит» — «застыл»; «промерзает» — «поспешает» и т. д.; все — качание и переход). Симметричная I строфе VII строфа («Унылая пора...»), дающая образ осени, особо исполненный «качающихся», взаимоисключающих мотивов,— в положении Весов (сентябрь — октябрь), то есть осеннего равноденствия... Вообще в областях сгущения важнейших смыслов наблюдается и сгущение подобных совпадений — каждый может убедиться в этом сам.

(49). Предвижу сакраментальное: «Думал ли об этом Пушкин?» Предвижу также раздражение по поводу злоупотребления алгеброй в делах гармонии. Но что делать? Ведь находим же мы, когда надо, *слова* для выражения своих ощущений и чувств, и никто не бранит нас за это. А ведь все, что продемонстрировано выше, все это тоже *слова,* только взятые из других областей человеческого знания. Больше того: я могу, к примеру, предположить, что есть в «Осени» и знаменитое «золотое сечение» (только не умею определить — где и в чем), и элементы сонатной формы, которая есть лишь специфическое преломление некоего универсального закона, распространяющегося на все мироздание (ведь говорит же старый князь в «Униженных и оскорбленных», что, быть может, весь мир создан «в совершенной форме пушкинского стихотворения»). «Думал» ли обо всем этом Пушкин? Хорошо известно, как привлекало его *число;* а в библиотеке его были и Фонтенель, и Лаплас (глубокие наблюдения над темой небесных светил у Пушкина сделаны одним из ярких пушкинистов-нефилологов Ю. Швыревым); но в то же время можно смело поручиться, что автор «Осени» не просчитывал ее структуру ни по Декарту, ни по Зодиаку: ведь не думает же пианист, когда играет, о том, где какая находится клавиша, какой звук обозначает и как этот звук называется! Просто все то, что мы вынуждены переводить в термины рационального знания, он видел, слышал и чувствовал; все те реальности, которые формулируются в словах, понятиях, числах и символах, но далеко превышают эти несовершенные знаки,— все это дано ему было, как всякому гению, в непосредственное ощущение, все это было в нем: глаз не мог бы различать цвета, если бы в нем самом они не присутствовали, сказал Аристотель.

А если бы «думал», то... всего вероятнее, в этом случае никакой «Осени» не было бы. Он не «думал», а слышал — и шел навстречу: так в лесу мы идем на «ау!». Черновики

«Осени» (в том числе и последней строфы) дают представление о тех наслоениях и зарослях, через которые не только автор пробивается к «цели», к замыслу, но и замысел пробивается навстречу ему, ибо дорога угадана верно. Кто знает, чего хотел он в самом начале,— но в результате получилась, быть может, самая полная в мировой лирике «модель» космоса, в котором существует человек.

(50). В черновиках «Осени» много рисунков: лодки, ножки, птицы и т. д. Близко к концу Основного чернового наброска (см. форзац), в вариантах строф IX и X, около строк «Трепещет и звучит — и ищет как во сне» и «И тут идут ко мне знакомцы», есть два странных значка, смахивающих на букву Ж,— но это явно не буква. Может быть, я и ошибаюсь, но это очень похоже на древнюю монограмму, которая помещалась в центре кругового изображения древнерусского календаря и часто использовалась в храмовой символике.

Архитектоника русского храма символизирует порядок творения и его картину; свод называется «небом». «Осень»— в своем материале, в своей теме и своих «терминах» — тоже построена как храм. В XII строфе автор останавливается, как перед алтарем. Тут тайное тайных: «. . . . . . »

Поэтому «Осень» не есть замкнутый круг. Она не есть и «круг без центра» (С. Аверинцев о греческом пантеоне). Если снова развернуть круг ее в линию, то обнаружится (на основе сопоставлений симметрично расположенных строф) концентричность ее построения относительно VI строфы, где образ смерти, «могильной пропасти», служит преддверием подлинной жизни; и так же, как на круговой схеме, строфы I—V будут в левом поле отсчета, а VII—XII — в правом. Вроде схемы современного летосчисления.

В итоге всего выходит движение и круговое, и поступательное — как по спирали.

(51). «Осень» растет из земли, а устремляется вверх и— «Плывет...».

Ведь море, океан у Пушкина — это земной образ неба.

(52). Вначале он попытался продолжить XII строфу: «Ура! Куда ж нам плыть? Какие берега Теперь мы посетим...» — и дальше шла география. Почему-то почти все жалеют, что Пушкин отбросил эту строфу,— а она просто оказалась не нужна этим стихам. Автор, может, и хотел, и намерен был продолжать, да творческая воля его («Исполнись волею...») не захотела.

«Ах, как жаль, что поэт прервал работу на этом месте!

Как было бы интересно!»; «Сколько бы он мог еще написать! Не успел...»

Он не «не успел» еще написать. Он умер *вместо того,* чтобы еще написать.

(53). Пройдя в «Осени» полный круг земного творения и познания, разогнавшись и наполнив ветром паруса, он растворяется в точках. Тут, видимо, и начинается «Не дай мне бог сойти с ума». Знание разрывает его ум.

(54). Его знание о мире и человеке страшно велико; в этом смысле он и «поэт *действительности».* Его интерес к зримому факту — лишь испытание незримой сущности; а внимание к поступку, действию, поведению персонажа — внешняя форма обостренного внимания к *помыслу,* и притом — при минимуме «психологизма», ибо дело обстоит, в общем, просто: человек, схватившийся за оружие, тем самым — вольно или невольно — уже помыслил убийство. Германн убивает Графиню, вовсе не желая убить, но — прибегая к орудию смертного страха, а тем самым — к орудию смерти. Альбер втайне от себя мечтает о смерти скупого отца. «Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям». Подлинно сущностны в человеке помыслы; поступок — лишь тень помысла, более или менее четкая и густая.

Исповедь Сальери происходила, говорят, в психиатрической лечебнице. Даже если он оговорил себя, будучи невменяем, он тем самым признался в помысле. Пушкин верил, что Сальери «мог отравить» Моцарта («Заметка о Сальери», 1832). Значит — отравил, даже если не отравил.

Стоя на привычных морально-юридических позициях, мы можем — и даже «по-человечески» имеем право — сколько угодно возмущаться поведением Пушкина, но... «Но недоступная черта меж нами есть»: переходя в мыслях в ту сферу, где *человеческий помысел есть бытийственная реальность личности,* мы должны будем оставить свои моральные постулаты за «чертой»: там «мог» и в самом деле означает «сделал». Недаром в Десятой заповеди говорится не «не соблазни жену ближнего своего», а — «не *пожелай».* С этой точки зрения «бытийственная наглость» Пушкина оборачивается неким непостижимым для «морально» ориентированного рассудка правом. Он сделал так не по своему личному произволению, и это было не красное словцо, представляющее своего рода аффект («Крив был Гнедич поэт...» — явное красное словцо, всего две строки! — тут же им и зачеркнутые, ибо он высоко ценил «Илиаду» Гнедича, произведение

гениальное); тут был акт капитальный, осмысленный. Он соприкоснулся с глубинами мифа как онтологической реальности.

Пристальный интерес его к мифу, анекдоту, слуху — оборотная сторона внимания к помыслу; миф и помысел — категории одного уровня. Миф и слух для него более реальны, чем твердый и статичный факт. «Факт» вещь глухая, готовая, неподвижная. Это нижний план бытия. «Факт» — тень, отбрасываемая мифом, как поступок — тень помысла; в этом качестве они его и интересуют.

(Ср. размышления С. Бочарова о «Повестях Белкина»: важнейшие события подаются в оболочке слухов и мнений: мы никогда не узнаем, ехала Дуня «по своей охоте» или нет, «казалось» это или на самом деле было; этого в точности не знает ни передававший это ямщик, ни сама Дуня; и этот слух, завернутый в «казалось», в ямщика, в рассказ смотрителя, в рассказ титулярного советника А. Г. Н., в повесть И. П. Белкина, изданную А. П., — этот факт, похожий на луковицу или капусту, есть, собственно говоря, самое строгое и точное знание, которым мы можем располагать; более того, «слух» этот — правда, поскольку Дуня, повторяю, знает не больше ямщика.)

Существование в этих сферах — которые отбрасывают «плотскую» тень, а сами могут быть обозначены лишь точками («......») — это такие «перегрузки» и такое одиночество («Один в вышине»), что, верно, порой и в самом деле хочется «сойти с ума». Или умереть. Что означает — прийти в соответствие: уйти в миф и «слух».

(55). «Страшно Ума лишиться. Легче умереть», — говорит Князь в «Русалке». Но *знать* бывает не менее страшно.

Все, что сказано выше об «Осени», не более чем оболочка выразившегося в этих стихах знания. Я не о *знаниях* говорю — от обилия *знаний* никто еще не умирал. Обилие знаний — это море, по плоскости которого можно плыть куда и сколько угодно: взгляд направлен вдаль и вширь, а бездной, что под ногами, ум и сердце не заняты — о бездне вспоминается только во время бури. Я говорю про целостное *знание* о мире, которое если и можно выразить, то только, пожалуй, в знаках мифа. Целостное знание — вечная буря, вечное глядение в бездну, которое уму и сердцу выносить трудно: в слабом сердце и гордом уме оно поселяет соблазн; кажется, что постигнута некая универсальная формула, разгадан механизм бытия; тут, вероятно, истоки всех магических учений об «устройстве мира».

Искусство всегда тяготело к такому знанию — к мифу, к магии, к власти. Это почва для духовной гордыни (в науке такая почва слабее, в силу ее дробления и ее дискурсивного метода). Потому-то «искусство» и «искушение» у нас одного корня.

Он с тревогой чувствовал это: «Все наводило *сладкий* некий *страх* Мне на душу...» («В начале жизни школу помню я»). Не случайно в последние годы у него усиливается (в том числе в критических и теоретических размышлениях) пафос нравственного служения искусства. Говорить об «устройстве мира» — это лишь *свойство* искусства; *призвание* же искусства и *служение* его — в другом: *жечь сердца людей;* а сердце человеческое устремлено не к устройствам, механизмам и законам, а к истине добра и любви. «Закон — дерево,— передает Гоголь слова Пушкина,—в законе слышит человек что-то жесткое и небратское... нужна высшая милость, умягчающая закон» (ср. «милость к падшим»).

Зрелые годы, особенно поздние, ретроспективно освещая всю его жизнь, показывают, что, при острейшем слухе к «законам», при всем холоде и беспристрастности знания, доминанта пушкинского творчества есть вера в истину добра и любви, постигаемую сердцем и существующую превыше любого мифа, любого закона и всякого знания. Доказательства этому — и «Евгений Онегин», и «Анджело», и «Капитанская дочка», и многое другое.

(56). Историко-литературные категории, бесспорно, необходимы; но как часто они порабощают. Стихотворение «Поэт» (1828) у многих рефлекторно, наподобие слюноотделения у павловских собак, вызывает привычное: «романтическая концепция поэта». Для одних: как не стыдно так превозноситься! Для других — наоборот: вот, мол, какой замечательный человек — поэт: ему все можно, даже быть всех ничтожней. И красиво, и удобно.

И мало кто замечает, что как бы ни был превознесен в этих стихах жрец Аполлона — в начале и в конце,— но в середине-то, в недрах, в глубине души этого стихотворения, мается человеческая совесть: «малодушно погружен», «хладный сон», «быть может, всех ничтожней». Всего несколько строк об этом — гораздо меньше, чем о поэте-жреце, всего лишь маленький червячок — потом все идет хорошо, и поэт «Не клонит гордой головы», бежит куда-то там и т. п. — но не от этого ли червячка он бежит? Ведь он никуда не делся, этот червячок, он ведь был и еще будет — он ведь, кажется, и растет! Ведь в том же 28 году написано: *«В без-*

действии» (ср. «Пока *не требует», «молчит...* лира» и пр.) «живей горят во мне *Змеи сердечной* угрызенья»...

Поэтам часто свойственно вольно или невольно самопревозноситься, отождествляя себя со своим даром, ставить себя в исключительное положение. Пушкин мыслит иначе. Там, где слабость, он и увидел слабость — а не исключительность и вседозволенность.

Это называется голосом совести. Тут и начинается *святая* русская литература.

(57). Да, помысел — реальность личности. Но это — данность, которая есть. Существует еще идеал, который — тоже реальность и который взывает. Между ними — воля. Она основана на вере в идеал. Идеальный герой — тот, у кого помыслы либо совпадают с идеалом, либо преодолеваются волей, к нему устремленной.

Нет другого выбора, как между низом и верхом. Поэт всю жизнь должен тянуться вверх, стоять на цыпочках.

«Не дай мне бог...» тоже стремление вверх, но — в один из таких моментов, когда силы иссякают. Надежда выйти вверх через «низ», через полное слияние со стихией. Но достигнуть такого, будучи в уме, для него невозможно, было бы абсолютным падением и абсолютной смертью. Это вроде как жить вниз головой и доступно только безумному или духовно слепому. А он в здравом уме и зряч.

И тогда остается только путь прямо вверх: «Странник» и последний цикл 1836 года.

(58). Не раз отмечалась близость исходных мотивов «Пророка» (1826) и «Странника» (1835): «Духовной жаждою томим, В пустыне мрачной я влачился» (в черн. «Великой скорбию томим») — и «Однажды, странствуя среди долины дикой, Незапно был объят я скорбию великой».

Как правило, указывают на связь через трагедию декабристов (мотив скорби). Однако связь идет не только через исходный мотив, но и через центральные образы: Серафим в «Пророке» и Юноша с Книгой в «Страннике». Две встречи. Первая происходит во имя призвания, вторая — во имя спасения.

Первая: «*Отверзлись* вещие зеницы, Как у испуганной орлицы».

Вторая: «Я оком стал глядеть болезненно *отверстым,* Как от бельма врачом избавленный слепец».

Первая: «... и *виждь,* и внемли...»

Вторая: «*Не видишь ли,* скажи, чего-нибудь?»

Первая: «*Восстань... Исполнись волею Моей...»*

Вторая: *«Иди ж...* держись сего ты света: *Пусть будет он тебе единственная мета...»*

Первая: «И, *обходя* моря и земли...»

Вторая: *«Ступай!»*

Первая: «Глаголом жги...»

Вторая: «Пока ты тесных врат спасенья не достиг».

См. в рукописи «Странника» портрет (автопортрет?) с безумно и блаженно распахнутыми очами.

Герой «Пророка» становится пророком. Герой «Странника» — уже пророк: «Идет! уж близко, близко время: Наш город пламени и ветрам обречен; Он в угли и золу вдруг будет обращен» («И начал Иона ходить по городу, сколько можно пройти в один день, и проповедовал, говоря: «еще сорок дней,— и Ниневия будет разрушена!»).

В конце «Странника» герой бежит из города; все над ним смеются, или порицают, или считают безумцем.

Лермонтов в своем «Пророке»: «Посыпал пеплом я главу, Из городов бежал я нищий».

Уже высказывалась мысль о том, что «Пророк» Лермонтова есть полемическое продолжение пушкинского «Пророка». Но Пушкин сам его продолжил — в «Страннике».

(59). Разобравшись со своими «пророческими» — поэтическими — делами в «Памятнике» и предоставив их окончательное решение высшей инстанции, свою личную судьбу он в эти стихи не впустил. Личный контекст в «Памятнике» полностью отсутствует. Все, что сказано (в том числе и о «душе в заветной лире»), относится к миссии, которую он призван был выполнить. Личная же судьба, личные проблемы его души измеряются такими стихами, как «Напрасно я бегу к Сионским высотам» и «Отцы пустынники и жены непорочны».

Последняя личная его духовная коллизия житейски воплотилась на «дольнем» крае в его выстреле, в его «браво!», в последовавшей затем фразе: «...как только мы поправимся, снова начнем»; а на «горнем» — в его ответе жаждущему мщения другу: «Нет, нет. Мир, мир».

(60). В «Памятнике» он спокоен и внушает Музе равнодушие. В «Напрасно я бегу...» и в «Отцы пустынники...» — и плач, и мольба.

Особенно в «Напрасно я бегу...». Вопль ужаса, закованный в какую-то чуть ли не изуверски лаконичную и совершенную форму, всего в четыре строки,— и оттого еще более мучительный. Ему хочется закричать благим матом, завыть, а получается фантастического совершенства фреска, в кото-

рой его личная мука сублимируется в грандиозный общечеловеческий план и — от него словно бы отчуждается, так что и не видно уже, как трудно ему самому. Не мочь выразить себя кроме как через гармоническую форму — да это вроде проклятия царя Мидаса, умиравшего от голода, потому что все под его руками обращалось в золото.

Может, поэтому завидовал он Мицкевичу с его импровизациями, в которых не всегда все было гладко, но бушевала стихия: «Какой гений! какой священный огонь! Что я перед ним!»

Но — кто-то должен был дать нам гармонию, показать, что она есть, что она на земле существует! Вот он и показал.

Как же выразить бушевавшую в недрах его существа страсть, которой было дано своею же мучительной силой себя же обуздывать и из себя творить неслыханную гармонию? И чего стоило ему его совершенство, спокойствие, его беспристрастие?

«Спокойствие выражалось на его прекрасном лице»,— писала Е. А. Карамзина, когда окончились его муки, длившиеся около двух суток; «руки... были спокойно протянуты, как будто упавшие для отдыха после тяжелого труда»,— описывал Жуковский.

(61). Но иногда он высказывался прямо, вне «формы». В жизни, а не в поэзии. Это когда он бежал несколько верст по палящему солнцу за ушедшими цыганами. Когда скакал очертя голову в атаку. Когда неистовствовал, узнав о камер-юнкерстве. Когда послал оскорбительное письмо Геккерну. Когда подбросил вверх пистолет и крикнул «браво!». Когда сказал после выстрела: «Странно; я думал, что мне доставит удовольствие его убить, но я чувствую теперь, что нет»,— а перед смертью: «Мир, мир». Когда не хотел стонать, сдерживался, чтобы не пугать жену.

Может быть, это как раз та «форма», которой и не требуется то, что мы называем совершенством.

В последнее время яснее и яснее видно, что Достоевский весь пронизан, прошит Пушкиным. А мне все кажется, что у Пушкина была тоска по Достоевскому.

(62). Его композиции — круговые. Он вычерчивает круг из конечного и бесконечного.

Круг — вещь совершенная, но замкнутая. «По кругу водит дьявол». «Закружились бесы разны». «В поле бес нас водит, видно, Да кружит по сторонам». Круг замкнут тогда, когда выглядит так: материя — дух — материя.

Но может быть и разомкнутый круг: дух — материя — дух. Здесь, по-видимому, природа «незавершенности» и «загадочности» Пушкина, его свободных, открытых финалов.

С замкнутостью — или разомкнутостью «вниз» — взаимосвязана гордыня исключительности — раковая болезнь замкнутости на себя, самая опасная болезнь поэтов и художников.

Быть может, главное в Пушкине как в человеке — то волевое усилие, с которым он избавлялся от гордыни избранничества, при полном сознании избранности. Это была борьба со своею материальной конечностью. Его творческая жизнь была непрерывным и все ужесточающимся постом: он отдирал от себя косную, чреватую раком материю конечности с мясом и кровью, выдавливал из себя уроки «Девственницы» и Парни, роскошно воплощенные им когда-то в «Гавриилиаде», по каплям, как Чехов «раба». Это было долго и мучительно — и с неизбежным отставанием «жизни» от «творчества». Последний цикл 1836 года похож на бег его Странника.

(63). Цикл 36 года выглядит лирическим конспектом всего его зрелого творчества.

Бросается в глаза аскеза формы, все время находящаяся в конфликте с роскошью художнических возможностей. Впрочем, наверное, как раз из подлинной силы и красоты она и родилась; отсюда присущая ему краткость, простота и ясность.

Да, в нем был дух аскета (потому и не любил он весну и брожение крови). Дух аскета и гений художника. Это была драма, которую в жизни ему разрешить было не дано.

Чем дальше, тем больше эта коллизия выливается в драму знания и выражения. Его влечет к священному безмолвию. Не хватает человеческих слов и средств, и знание должно выражаться уже не словами, а жизнью, такими формами и жанрами, которых в литературе нет.

В этом смысле не оцененное еще значение имеет переложение великопостной молитвы святого Ефрема Сирина («Отцы пустынники и жены непорочны») — может быть, именно потому, что оно вовсе не из самых «совершенных» пушкинских стихотворений и — уступает оригиналу.

(64). Плетнев писал о Пушкине: «Он постигнул, что язык не есть произвол, не есть собственность автора, а род сущности, влитый природою вещей в их бытие и формы проявления».

То же Пушкин «постигнул» и о даре как таковом. Он есть не «собственность», а «род сущности».

Между «сущностью» и «формой проявления» есть, стало быть, зазор, который — в принципе — устраним, то есть существует потенциальная (точнее — идеальная) возможность слияния «бытия», «формы проявления» с «сущностью»; человека, личности, жизни — с даром. Но, сливаясь с сущностью, данная «форма проявления» должна, по всей вероятности, изменить свое качество, влиться в «сущность», отождествиться с нею, *умереть в даре.*

С Пушкиным это произошло буквально — так огромен был его дар и так многого он требовал от обладателя. Поэтика «незавершенности» — незавершенности внешней, а на деле дающей бесконечность — была воплощена им и в собственной судьбе. Он испробовал все жанры, все они обнаруживали свою конечность, он был больше любого жанра, и в конце концов недостаточным оказался и жанр жизни. Тогда он умолк и — как делал он это в своих стихах и прозе — заставил говорить молчание.

(65). «Памятник» входит в тот последний рывок, который представляет собою цикл 36 года. От всех «Памятников», предшествовавших и последовавших, он отличается, кроме прочего, тем, что он не просто последнее слово или «апофеоза гордого, благородного самосознания гения» (Белинский),— ни даже итог.

Пушкинский «Памятник» — эхо. Он «шлет ответ».

«Голос», на который он отвечает, прозвучал десять лет назад (почти полных десять лет, без нескольких дней). Это— «Пророк».

К нему «воззвали» в свое время, прозвучал «глас» и теперь он отвечает. Это не «памятник», а отчет о проделанной работе: как он выполнял веленное. Он очень строг в этом деле, он не судит сам о том, насколько исполнился он «волею», насколько хорошо смотрел и внимал; но насчет «морей и земель», например, он точен — насколько это вообще возможно: «Слух обо мне пройдет» — и намечает границы, в которых пройдет этот слух, и какие языки его назовут. Так же щепетильно точен он и в ответе на последнюю строку «Пророка»: «Глаголом жги сердца людей». Собственно, эти последние слова и находятся в эпицентре всего стихотворения: сердца людей. Ведь о сердцах он говорит, когда произносит: «народная тропа», «И славен буду я...», «И долго буду тем любезен я народу... чувства добрые... милость к падшим...», «душа в заветной лире». (Кстати — «заветная» во-

все не расплывчатый поэтизм: в «Пророке» и впрямь рассказывается о том, как был *заключен завет,*— именно в этом смысле лира была ему «завещана».)

Вот так я выполнял, говорит он, а судить не мне. Отсюда — равнодушие не только к клевете, но и к хвале людей — всех: и кому любезен, и кому нелюбезен.

Есть важная черта сходства в «Пророке» и «Памятнике».

То, что делается в «Пророке», делится на два акта; происходит примерно то, что в сказках. Сначала разрубленные части тела героя спрыскивают мертвой водой, и они срастаются. Потом — живой водой, и он оживает. Так происходит с Русланом. Так — и с пророком. Кровавая операция — мертвая вода, после нее человек еще лежит «как труп». Потом — живая вода: «бога глас».

Не правы были те, кто считал, что пятая строфа «Памятника» слабо связана с предыдущими строфами или что она противостоит предыдущим, отрицая их. Ведь живая вода не отрицает мертвой, и «бога глас» не отрицает кровавого преображения человека в пророка. Пятая строфа «Памятника относится к предыдущим так же, как последнее четверостишие «Пророка» к предыдущему тексту. «Веленью божию...» — прямой отклик на «Восстань, пророк...»: вот, я кладу на чашу весов все, что я сделал. А на другой чаше — Призвание и Завет. Смотри — исполнился ли я и исполнил ли.

1976—1981

СОДЕРЖАНИЕ

Валентин Семенович Непомнящий

ПОЭЗИЯ И СУДЬБА

М., «Советский писатель», 1983, 368 стр.
План выпуска 1983 г. № 440

Редактор *К. Н. Полонская*
Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев*
Техн. редактор *Ф. Г. Шапиро*
Корректор *Л. Н. Морозова*

ИБ № 3296

Сдано в набор 09.08.82. Подписано к печати 20.05.83. А04096. Формат 84×108 1/32. Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 19,32. Уч.-изд. л. 20,56. Тираж 20 000 экз. Заказ № 920. Цена 1 р. 60 к. Издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109